JAHRGANG 1958 · HEFT 1

MASKE UND KOTHURN

ERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
rausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

INHALT HEFT 1:

Aufsätze

Seite

Die Pariser Theateravantgardisten. Zusammengestellt und eingeleitet von Hermann Wanderscheck (1) — Zwanzig Dramatiker antworten: Leopold Ahlsen (4) — Wolfgang Altendorf (5) — Stefan Andres (5) — Ferdinand Bruckner (6) — Heinz Coubier (6) — Hans-Joachim Haecker (7) — Richard Hey (7) — Fritz Hochwälder (8) — Kurt Klinger (8) — Friedrich Kolander (9) — Gerd Oelschlegel (9) — Hermann Roßmann (10) — Günter Rudorf (10) — Friedrich Schreyvogl (11) — Erwin Sylvanus (11) — Joachim Tettenborn (12) — Günther Weisenborn (12) — Gert Weymann (13) — Karl Wittlinger (13) — Heinz Wunderlich (14) 1

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

1/72b

DIE PARISER THEATERAVANTGARDISTEN

Zusammengestellt und eingeleitet von Hermann Wanderscheck (Berlin)

Wir haben den Berliner Theaterkritiker Dr. Hermann Wanderscheck gebeten, einmal die deutschsprachigen Dramatiker zu befragen, wie diese zu ihren dramatischen Kollegen von der Seine — zu Beckett, Ionesco, Schehadé, Adamov und Audiberti — stehen und welche Stellungnahme sie zu deren neuen Stil des abstrakt-surrealistischen, antiillusionistischen und antipsychologischen Theaters einnehmen. Drei Fragen wurden den befragten Autoren vorgelegt: 1. Glauben Sie, daß Beckett und Ionesco, Schehadé und Adamov das zeitgenössische Theater wiederbeleben und erneuern helfen? 2. Erkennen Sie in der geistigen Haltung dieser Autoren mehr als nur den einfallsreichen Willen zum szenischen Experiment? 3. Was halten Sie von Adamovs Erklärung — die er in Berlin auf der letzten Dramaturgentagung im Oktober 1957 abgab —, daß diese Autoren sich wieder dem „Schicksalsbegriff" (wohl der klassischen Dramaturgie) zuwenden werden? Die Rundfrage hat interessante Einzelergebnisse zu Tage gefördert, die wir den Einführungsworten Dr. Wanderschecks im Originalwortlaut und ungekürzt anschließen.

Das Theater sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und muß danach suchen. Zweifellos den interessantesten Beitrag zur Aufspürung einer neuen Theaterform in unserer Zeit haben die modernen Pariser Dramatiker — Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Georges Schehadé, Jacques Audiberti, Jean Vauthier und Jean Genet — unternommen. Diese Autoren, ein gleichartiges Ensemble von Talenten, haben die Dramatik des Existentialismus, wie sie durch die Bühnenwerke von Sartre, Camus und Anouilh international repräsentiert wurde, in eine vollkommen neue Richtung und Phase geführt. Mit den geistigen Zielsetzungen ist bei den genannten Autoren meist eine überraschende szenische Ausdrucksrevolution verbunden gewesen. Auf wesentliche Elemente der traditionellen Dramaturgie wurde verzichtet und in den charakteristischen Stücken — Becketts „Warten auf Godot" und „Endspiel", Ionescos „Stühle" und „Wie wird man ihn los?", Schehadés „Herr Boble" und „Geschichte des Vasco", Adamovs „Ping-Pong", Audibertis „Quoat-Quoat", Vauthiers „Fortissimo" und Genets „Die Zofen" — mit den Mitteln abstrakter, surrealistischer, statischer, antiillusionistischer, pantomimisch-allegorischer, burlesk-tragischer Dramaturgie ein Versuch unternommen, dem existentiellen Theater neue Ausdruckskraft und Aussage-Energien zu geben.

Den Pariser Dramatikern sind bei den Aufführungen an den deutschsprachigen Bühnen zahlreiche Abenteuer zugestoßen — von begeisterter Zustimmung bis zu radikaler Ablehnung ging es nicht nur im Zuschauerraum, sondern auch in

den Besprechungen der Kritiker zu. Das geistige Bekenntnis der Dramatiker geht von den Dingen aus, die der junge Albert Camus schon in historisch-philosophischer Sicht umriß – etwa so: in der Absurdität des Daseins, in der Illusionslosigkeit der irdischen Konturen, in der Kollektivierung und Entpersönlichung des Individuums hat auch der Tod nicht nur keinen Sinn, sondern er ist so absurd wie das Leben. Bleibt also das Nichts, aus dem wir stammen und in das wir wieder gehen – das Nichts, das Camus noch im „Mißverständnis" (ehe er sich zum Lichtstrahl der persönlichen Freiheit und zur Würde des Menschen im unausweichlichen Chaos der existentiellen Sinnlosigkeit bekannte) mit den Worten feierte: „Bittet euren Gott, er möge euch machen wie die Steine. Das ist das einzig wahre Glück." Auch die dramatischen Nachfolger einer solchen pechschwarzen existentialistischen Ideologie – die sogenannten „Avantgardisten" – blieben überzeugte Weltrelativisten und Daseinsverneiner, nur setzten sie die individuelle Revolte gegen das Nichts in anderen Farbtönen auf der Bühne in die bengalische Beleuchtung ebenso energischer Schocks wie faszinierender szenischer Abenteuer, zu denen völlige Handlungsarmut, völlige Spannungslosigkeit, karikierend-allegorische Stilmittel gehörten. Es hat allerorten lebhafte Diskussionen und andauerndes Rätselraten um diese Demontagen alter Theaterformen gegeben – keine Frage, daß Beckett und Ionesco das Publikum aufgewühlt und zur Selbstkontrolle aufgerufen haben und dem Theater einen neuen Standort schufen.

Wenn wir den heutigen Stand der Dinge bejahen, daß sich die Dramatiker nicht mehr so sehr für die Puppen, sondern für die Fäden, an denen sie zappeln, interessieren, die Bühne also den Autoren Raum gibt, die auf die Aktion verzichten, weil sie die „Realität hinter der Realität" transparent machen wollen, dann hat Samuel Beckett mit „Godot" und „Endspiel" solchen Standort erreicht. Beide Stücke verzichten auf allen Zauber, alle Vorteile der Bühne, auch auf jeden Zauber und Vorteil der eigentlich poetischen Sprache und sie wollen weder Erklärungen noch Lösungen finden. An die Stelle eines Lebenszieles setzte Beckett den geheimnisvollen Godot, und seine beiden Helden berauschten sich wenigstens an einem Nichts, dem sie einen Namen gegeben hatten. Im „Endspiel" ließ Beckett seinen Glauben, daß alles sinnlos ist, lächerlich und ohne Hoffnung, nur noch durch eine Larvenform von Menschen darstellen – und fraglos schnürte diese Materialisation der höchsten Verzweiflung dem Publikum die Kehle zu.

Eugene Ionesco ist bei aller Bejahung der gegenstandslosen Stilmittel zu einer ganz anderen und neuen Theaterform gekommen, die dem „metaphysischen Schauen" wieder eine Chance gibt. Auch er sucht nach einem neuen, gereinigten Bewußtsein von der Wirklichkeit der Existenz. Er setzt „ursprünglich mächtige Komik neben ursprünglich mächtige Tragik", „Das Komische, unmittelbarer Einblick in das Absurde, enthält für mich mehr Verzweiflung als das Tragische". Hier liegt der Schlüssel zu seiner Dramatik, die die philosophische Sprache auf der Bühne ebenso entschlossen ablehnt wie Seelendramatik, brodelnde Psychologie oder ideologisches Theater, das die Nuancen nur vergröbert. Ionesco fordert aus dem Erkennen der Individualtragik eine dramatische Gegenkraft in ihm

heraus: die Ironie, die Spottlust, die Komik. So sind seine „komischen Dramen" und „tragischen Farcen" ein dem Publikum noch ungewohntes Nebeneinander tragischer und komischer, existentiell-angstvoller und parodistisch-grotesker Szenen und Situationen. Ionesco glaubt, auf dem Weg zu einem neuen elementaren Theater zu sein, indem auch er — wie Beckett — den Schauspieler aus der gewohnten Tradition befreit. Er kann gegen den Text spielen, Ernstes in clownesker Manier bringen, das Wort durch die Pantomime ersetzen und statt mit Gegenspielern mit Gegenständen und Requisiten lange Dialoge abhalten. Ironische Spiegelung tiefster existentieller Vorgänge durch das Medium tröstlicher Tragigrotesken. In den „Stühlen", der „Kahlen Sängerin", „Opfer der Pflicht", „Wie wird man ihn los?" und „Der neue Mieter" — weit über rein experimentelle Versuche hinaus — doktrinär-programmatisch sichtbar gemacht. Ionesco hat sich inzwischen — in der Pariser Wochenzeitung „Arts" — dagegen ausgesprochen, als „Avantgardist" gewertet zu werden. Avantgardismus, so erklärte er, sei ein klischeehafter Ausdruck für alles geworden, was nicht sofort dem Geschmack des Publikums entspräche, beim Theater gäbe es gar keinen Avantgardismus, alles seien nur Übergänge von alten, ausgehöhlten Formen zu neuen, und vergessene, universelle Wahrheiten wiederzufinden — sei noch lange keine künstlerische Revolution oder Avantgarde. Die Stellungnahme ändert jedoch nichts an der erfreulichen Tatsache, daß das Theater Ionescos ein eigenwillig-neues in der thematischen, formalen und intellektuellen Struktur ist.

Georges Schehadé ist zu einem eigenen schöpferischen Bühnenprozeß gelangt, ohne direkt von Beckett und Ionesco beeinflußt zu sein. Aber auch er sucht auf der Szene abstrakt-romantische Ironie, seine Gestalten haben surrealistischen Hauch und sein Thema ist auch: die Verzweiflung des Individuums im Kollektivum von Zeit und Raum. Ein surrealistisches Märchen umschlingt die echte Tragödie des „Vasco", des kleinen unbekannten Dorfbarbiers, den das vorbestimmte Schicksal dem Räderwerk der großen Kriegszeit aussetzt und dem die existentielle Legitimation durch die anonymen Kräfte der staatlich-militärischen Macht geraubt wird. Das Stück, eine Tragödie der Lebensangst, ruht auf der Basis der surrealistischen Traumphantasie, das Tragikomische ist nicht mehr Selbstzweck wie bei Ionesco, und Schehadé stempelt seinen Vasco auch nicht — wie es Beckett wohl getan hätte, wenn er den Stoff aufgegriffen — zum letzten Menschen, der in einer Endspiel-Wüstenei vergeblich nach Godot ruft.

Auch Arthur Adamov hat sich in vielen Stücken — wie Audiberti, Vauthier und Genet — gegen Realismus und Symbolismus, gegen Ibsen und Strindberg, gegen psychologisches und sozial-kritisches Theater (im Sinne des Thesenstückes) erklärt und die Fahnen der abstrakt-surrealistischen dramatischen Dichtung hochgehalten. „Ping-Pong", ein Stück um vom Spielautomaten besessene Menschen, ist charakteristisch für ihn. Zwei Ping-Pong spielende Greise sind für den Autor ebenso ergreifend wie amüsant — und in der Tat: Adamov steht in diesem Spiel der Hoffnungslosigkeit Ionesco nahe, denn auch er vertritt die rudimentäre Idee: „Es ist unmöglich, durch die Sprache miteinander zu kommunizieren." Die Spielautomaten ersetzen letzten Endes die Menschen, Symbole und Allegorien

regieren die dramatische Szene und der makabre Humor ist für Adamov ein so wesentliches Stilmittel wie die ironisch gesteigerte, realistische Szene.

Alle diese Bühnenwerke sind an den deutschsprachigen Bühnen gespielt worden. Die deutschsprachigen Dramatiker — selbst auf der Suche nach dem zeitgewaltigen Stoff, der ein Publikum von heute aufrüttelt, seelisch bewegt und geistig interessiert, auf der Suche nach neuen Impulsen, die Bühne stofflich und stilistisch zu erneuern — kennen zum größten Teil Aufführungen der Werke Becketts und Ionescos. Wir suchten eine grundsätzliche Stellungnahme bekannter und gespielter Dramatiker zu diesen ausdrucksrevolutionären Ereignissen der Bühne von heute. Wie sollte es anders sein: es gibt einige ganz entschiedene Gegner der Pariser Dramatiker, aber die Mehrheit der Autoren billigt ihnen doch einen neue Dimensionen öffnenden theaterpoetischen Entwicklungswert zu, zumindest geben fast alle zu, daß Beckett und Ionesco für das Theater neue Ausgangspunkte geschaffen haben. In diesem Sinne gewinnt die Rundfrage einen theatergeschichtlichen Wert.

Zwanzig Dramatiker antworten:

LEOPOLD AHLSEN

lebt in München, erhielt für das Schauspiel „Philemon und Baucis" den Gerhart-Hauptmann-Preis.

Ich will bei der Betrachtung des „avantgardistischen Theaters" den Gesichtspunkt der Qualität absichtlich außer acht gelassen. (Nur soviel in Parenthese: es steht zu befürchten, daß es sehr viel leichter und auf jeden Fall bedeutend gefahrloser ist, „Avantgardismus" zu treiben als beispielsweise ein realistisches Stück vorzulegen. Ich spreche hier nicht von der Bequemlichkeit; nicht davon, daß man dem einen oder anderen Schriftsteller zurufen könnte: schlagen Sie über die Stränge, seien Sie kühn, seien Sie entfesselt — aber ein Genie. Mittlerweile müssen Sie arbeiten. Ich spreche vielmehr davon: wer ist schon imstande, bei einem „wilden Experiment" eitle Scharlatanerie von tatsächlicher Leistung zu unterscheiden? Ein schlecht gemachtes realistisches Stück erkennt jedermann sofort als ein schlecht gemachtes — sogar die Kritik.

Ob die „Avantgardisten" das Theater erneuern werden — darüber denke ich skeptisch. Zwar bin ich keineswegs engherzig genug, irgend etwas gegen den „Avantgardismus" zu haben. Auf der Welt, im Leben und in der Kunst ist a l l e s möglich — sogar das Kalb mit den zwei Köpfen. Jedoch — als Ausnahmefall (und es gibt hier ja tatsächlich großartige Einzelfälle!). Im ganzen aber wird das Theater immer vom „Brot der Dramatik" leben müssen, die Überfütterung mit den schaumigen Windbeuteleien massenhaft auf den Markt geworfener „Einmaligkeiten" bekommt ihm nicht gut. Es ist nichts als eine Tatsache, daß es hinter „Godot" nicht weitergeht. Nicht nur für das Theater nicht, sondern für Beckett selber nicht. „Endspiel" ist schon Routine; und ein drittes Stück dieses „Stils" wird vermutlich überhaupt nicht entstehen ... Im übrigen bestätigt die mitgeteilte Erklärung Adamovs meine Skepsis nur, denn sie ist nichts weiter

als eine herbe Selbstkritik ... Ich habe nie bezweifelt, daß der Nihilismus eine triste Überzeugung ist. Aber im Falle der Nihilismus und das Schreiben guter Theaterstücke einander tatsächlich wechselseitig ausschließen sollten (was ich nicht glaube), so könnte die einzige mögliche Konsequenz, die man hieraus zu ziehen hätte, doch nur die sein, die Theaterarbeit fahrenzulassen, nicht aber seine Welt=Anschauung! Ist es möglich, seine Philosophie nach den Ergebnissen gewisser theaterpraktischer Erfolgsrechnungen zu manipulieren? ... Wenn man glaubt, die „dramaturgischen Gesetze" radikal außer Kurs setzen zu können, so befindet man sich insofern in einem Irrtum, als es sich hier keineswegs um Ge=setze im juristischen Sinne handelt, die irgendwann einmal „erlassen" worden sind, sondern zum guten Teil um Gesetze im naturwissenschaftlichen Sinn, die ganz einfach „da sind" und die man aufgefunden hat. Man kann am Theater ändern, was man will — eines bleibt unveränderlich bestehen: daß es gilt, eine Ansammlung von Menschen ein paar Stunden lang interessiert „bei der Stange zu halten". Ein gewisser Snobismus vergnügt sich gewiß nur und gerade an der Langeweile ... Es wird dabei bleiben, daß die Erzielung ganz bestimmter Wirkun=gen die Anwendung ebenfalls ganz bestimmter Techniken verlangt und das ganze Problem ist deshalb vielleicht nicht halb so unverbindlich=feuilletonistisch, wie man so oft glaubt, zu klären, sondern durchaus wissenschaftlich. Es handelt sich um Fragen der Wirkpsychologie.

WOLFGANG ALTENDORF

lebt in Kyllburg (Eifel), schrieb die Schauspiele „Der arme Mensch" und „Die Feuer verlöschen" und die Komödie „Die Mücke und der Elefant", wurde 1957 für sein dramatisches Gesamtwerk mit dem Gerhart=Hauptmann=Preis der Freien Volksbühne Berlin ausgezeichnet.

Ich habe kein Verhältnis zu diesen Stücken, aber vielleicht sind sie Sym=ptome (= ein einer Krankheit eigentümliches Anzeichen, aus dem man unter anderem auf den Verlauf und den Charakter der Krankheit Schlüsse ziehen kann — Meyers Konversationslexikon 1897). Ich versuche immer so zu schreiben in meinen Stücken, wie ich selbst gerne in den Situationen reden und mich ver=halten möchte.

STEFAN ANDRES

lebt in Unkel am Rhein, war mit dem Schauspiel „Gottes Utopia" erfolgreich, schrieb „Tanz durchs Labyrinth", die burleske Komödie „Die Touristen", sein jüngstes Werk ist das Schauspiel „Sperrzonen".

„Im Denken ergreifen wir Menschen unsere höchste Möglichkeit, durch Den=ken geraten wir aber auch ins Nichts." Diesen Satz von Karl Jaspers möchte ich über die Werke der meisten sogenannten Pariser Dramatiker setzen. Zum Teil verwerfen diese Schriftsteller auch noch das Denken als sinnvolles Tun. Und mit Recht: denn sie geben ihm keine souveränen Möglichkeiten mehr. Daß etwa der Denkende im Vorgang der Wiedererinnerung der Wahrheit begegnen kann, ist für sie schon deshalb ein Unsinn, weil sie ja den Ort der Wieder=erinnerung, die S e e l e, die Seele in ihrer überirdischen Existenz leugnen. Daß

mit der Wahrheit aber zugleich das Gute und die Schönheit aus dieser Welt verabschiedet wird, ist diesen rasenden Selbstverstümmlern hinter dem Wagen ihres Gottes FINIS nicht aufgefallen. Und um so mehr, die wir ihre Werke ansehen sollen und uns an soviel höllischer Langeweile — die natürliche Atmosphäre jeder Art von Seinsentleerung! — nicht einfach auf Befehl des Snob-Mobs gewöhnen können. Daß auch das deutsche Theater diese perfekt undramatischen Angstpossen aufführt, an denen nicht einmal mehr die Angst glaubwürdig erscheint, ist notwendig; denn das Theater muß ein getreues Bild der Zeit geben, und in dieses Bild gehört auch diese Dokumentation geistiger Kernspaltung. Daß sich aber manche unserer Theaterleiter und Kritiker an dieser Negation von Kunst und Leben berauschen, ist ebenso verdächtig wie die Erklärung Adamovs, man werde jetzt wieder den Schicksalsbegriff anwenden ... Wenn mich aber jemand um das Geheimnis des Erfolges dieser Dramatiker fragt, so verweise ich auf den Satz Nietzsches von der „Magie des Extrems".

FERDINAND BRUCKNER

lebt in Berlin, Autor der vielgespielten Schauspiele „Elisabeth von England", „Die Verbrecher", „Pyrrhus und Andromache", „Fährten", der Komödien „Die Marquise von O...", „Napoleon I." und „Heroische Komödie", jüngste Uraufführungen „Der Kampf mit dem Engel" und „Das irdene Wägelchen".

Die Pariser „Avantgardisten" (dafür, daß sie sich selbst Avantgardisten nennen, finde ich sie eher zu zahm) bilden nur einen von den vielen, oft interessanten Abflüssen vom großen, gewaltigen Strom des Dramas, das — ob es nun eine Tragödie im Guckkastenrahmen ist oder ein freies Spiel der Phantasie — lebendige Menschen gestaltet, die keine Ideenträger sind, sondern ihr eigenes Leben leben und es uns überlassen, Ideen in ihnen verkörpert zu entdecken, und oft gegensätzliche in der gleichen Gestalt. Dieser Strom der Menschengestaltung fing als Tragödie bei den Griechen an, als Spiel bei den Indern, er stellt die einzige, wirkliche, unaufhaltsame Entwicklung des Theaters dar seit Jahrtausenden, während die interessanten Abwege nur in die Sackgasse des „Endspiels" führen können.

HEINZ COUBIER

lebt in München, schrieb die Komödien „Aimée" und „Hunderttausend Dollars" und kam kürzlich mit einer neuen Komödie „Die Lorbeermaske" in Celle zur Uraufführung.

Ich sehe in den Bemühungen Becketts, Ionescos und Adamovs nicht nur einen vielversprechenden, sondern zunächst den einzigen, überhaupt etwas versprechenden Beitrag zu der notwendig gewordenen Aufgabe: dem europäischen Theater zur Ablösung von den ausgelaufenen Formen neue Ausgangspunkte zu schaffen. Soweit diese Bemühungen über das Stadium des reinen Experiments herausgekommen sind — etwa im Falle „Warten auf Godot" —, scheinen mir schon solche Ausgangspunkte gefunden: Inhalt und Form scheinen sich gegenseitig zu bedingen. Natürlich hat Adamov recht, wenn er vermutet, daß nicht nur er selbst, sondern auch die anderen nicht immer in der vollkommenen Abstraktion verharren werden. Das ist nicht nur ein Aktionsprogramm, sondern eine Selbst-

verständlichkeit. Man kann ja nicht ewig gegenstandslose Bilder malen, ohne zum Tapetenfabrikanten zu werden. Aber der Zeitpunkt, wo er aufhören muß, hängt durchaus nicht nur von einem abstrakten und absoluten Entschluß des Malers ab. Notwendig werdende Veränderungen auch in unserem europäischen Status werden dafür sorgen, daß auch Dramatikern und Malern etwas anderes angeboten wird als absolute Bindungslosigkeit. — Gegen die Kritiker der wackeren Wahlpariser empfehle ich größte Vorsicht. Sie wünschen im allgemeinen nichts als angenehm beschwindelt zu werden. Es ist nicht jedermanns Sache, sich mit offenen Augen unserer Situation gegenüber zu finden. Ich selbst habe keinen näheren Umgang mit Straußen, aber ich vermute, daß sie nur ungern ihren Kopf mit Gewalt aus dem Sand gezogen sehen. Das Beschwindeln aber — mag es mit noch so gepflegten Mitteln geschehen — bleibt eine vergleichsweise inferiore Tätigkeit. Doch das alles ist ja schließlich seit fünfzig Jahren nicht mehr neu.

HANS-JOACHIM HAECKER

lebt in Hannover, schrieb „Columbus" (Segler gen Westen), kam im letzten Jahr mit „Piavara" heraus, Autor eines Dramas „Der Tod des Odysseus".

Ich halte das abstrakt-surrealistische Theater für einen wesentlichen, neue Aspekte erschließenden Beitrag zum Theater unserer Zeit, obgleich es (Handlungsarmut und äußere Spannungslosigkeit sind Ausdruck dafür) in einer Sackgasse zu enden scheint und offen den Bankrott des Menschen erklärt. Ein Wille zu so rigorosem szenischem Experiment, wie wir ihn etwa bei Beckett finden, ist immer schon mehr als nur szenisches Experiment, sondern seismographischer Ausschlag, der auf ein tiefreichendes Beben schließen läßt. Und darum ist mir ein solches Theater lieber als das meiste, was das heutige Theater sonst bietet: glatte Routine, Konfektion, die nach veralteten dramaturgischen Regeln verfertigt ist, Aufwärmung längst gültig gestalteter Konflikte, pathetische Wiederholung nicht mehr wirklich gelebter und geglaubter Ideenwelten, langweilig-platter Realismus und seichtes Amüsement. Man sollte das abstrakt-surrealistische Theater weder verketzern noch zur Norm erheben. Es bedeutet sicherlich nicht die Erneuerung des zeitgenössischen Theaters, aber es hilft vielleicht mit, eine solche Erneuerung einzuleiten. — Im übrigen glaube ich mehr an die Potenz des einzelnen Werkes als an Modeströmungen. Und von hier aus gesehen: ich meine, daß man für ein Werk wie Becketts „Warten auf Godot" — ganz gleich, ob man es nun als wegweisend ansieht oder nicht — dankbar sein muß, weil es die Gewalt wirklicher Dichtung hat, was man sicherlich nicht von allen abstrakt-surrealistischen Dramen sagen kann.

RICHARD HEY

lebt in Berlin, war mit dem Schauspiel „Thymian und Drachentod" (Teil des Gerhart-Hauptmann-Preises) erfolgreich, Stuttgarter Uraufführung 1958: „Der Fisch mit dem goldenen Dolch".

„Godot" mag ich, wegen seiner Unterhaltsamkeit und guten Form. „Endspiel" (auch das Hörspiel „All that fall") ist mir zu billig und gewollt-tiefsinnig. „Die

Stühle" mag ich ebenfalls, auch den „Vasco", mit „Ping=Pong" kann ich nichts anfangen, „Quoat=Quoat" finde ich ausgezeichnet. Insgesamt: diese Autoren sind für das gegenwärtige Theater dringend notwendig, weil sie eine Tradition weiter=zuführen suchen, die in Deutschland abgerissen ist, obwohl sie von deutschen Dichtern herrührt: Büchner und Kleist. Weil sie, in dieser Tradition, versuchen, eine unserer Zeit entsprechende Theaterform zu finden. Brecht ist es zwar gelun=gen, eine solche Form zu finden, aber er hat gleichzeitig keine Möglichkeit gelas=sen, sie weiter zu entwickeln. Ich glaube also kaum, daß die französischen Autoren (von ihrer „geistigen Haltung" weiß ich nichts, sie interessiert mich auch nicht) nur um des Experimentes willen experimentieren. Wer experimentiert, erwartet ein Ergebnis. Und Ergebnisse in der Kunst sind immer Formergebnisse.

FRITZ HOCHWÄLDER

lebt in Zürich, bekannt durch zahlreiche Dramen: „Das heilige Experiment", „Der öffentlicher Ankläger" und „Die Herberge".

Ich bin nicht befugt, mich über das Theater der sogenannten Avantgardisten zu äußern. Es ist i n t e l l e k t u e l l e s Theater und mir daher im Wesen fremd. Im übrigen zitiere ich einen — angeblichen — Ausspruch von Bert Brecht: „Einem Kunstwerk soll man nicht feindlich gegenüberstehen — das Äußerste ist Gleich=gültigkeit."

KURT KLINGER

Dramaturg in Linz, schrieb das Schauspiel „Odysseus muß wieder reisen", vollendete eine Neubearbeitung von William Congreves „Der Lauf der Welt" und das Märchen „Die Reise gegen Nordland".

Arthur Adamov hat tiefgestapelt, als er sagte, die Pariser Avantgarde werde sich wieder dem Schicksalsbegriff zuwenden. Denn gerade in der bisherigen Pro=duktion dieser Dramatiker war „Schicksal" in einer bisher nicht gekannten, niederdrückenden Stetigkeit gegenwärtig. So sehr als Last gegenwärtig, daß es den Gestalten den Raum für freie Aktion nahm. „Warten auf Godot" und Ionescos „Stühle" sind, meiner Ansicht nach, puristische Schicksalsdramen — freilich nicht im Sinne der klassischen Formulierungen. In der Sinnlosigkeit als Spielraum wirkt ein „unverhängtes Verhängnis" — an dem gemessen das Fatum der Griechen etwa wie eine liebliche Vorhölle sich ausnimmt. Meinte Adamov, man werde in Paris jetzt der Unerbittlichkeit im „Endspiel" und im „Akt ohne Worte" adieu sagen und den Menschen wieder einige bekömmliche Spazier=gänge in die „Freiheit" und in die „Verantwortung" gehen lassen? Das käme einem Rückzugssignal gleich und provoziert die Frage, warum dann diese Autoren erst gegen die Pariser Existentialisten hatten revoltieren müssen. Es war mir schon klar, daß nach dem „Endspiel" — das mir wie Vollendung und Dekadenz des sogenannten „abstrakten" Theaters vorkam — eine Avantgarde innerhalb der Avantgarde auf den Plan treten werde, doch überrascht mich, daß sie sich so offen als Reaktion deklariert. — Eines aber scheint damit deutlich geworden zu sein: Daß der französische Dramatiker nicht zwischen szenischem und geistigem Experiment unterscheidet. Er vollzieht eins mit dem anderen, der=

gestalt, daß er mit dem Scheitern oder Gelingen des szenischen Experiments auch die gleichlaufenden „philosophischen" Gedankengänge als gescheitert oder geglückt ansieht. Beides, Scheitern oder Gelingen, sind ihm dann Gründe genug, sich wieder nach Neuem, oder Altem, das wie neu aussieht, umzusehen. Mit der „überholten" Szene geht die dazugehörige „Philosophie" bedenkenlos über Bord. Herrlich, unheimlich, vielleicht sogar weise.

FRIEDRICH KOLANDER

lebt in Gelsenkirchen, schrieb die Dramen „Die Stunde Null" und „Texasballade", wurde von der Christlich-Jüdischen Gesellschaft 1957 für sein neues Schauspiel „Der Rest kehrt heim" ausgezeichnet.

Meine persönliche Einstellung zu Beckett ist eine andere wie zu Ionesco und Schehadé. Ich halte Becketts „Godot" für einen einmaligen Wurf. Ich sah vor Jahren die Berliner Aufführung im Schloßparktheater und es war für mich das, was man einen beglückenden Theaterabend nennt. Ich las mit großen Erwartungen sein „Endspiel" und empfand es nur als peinlich. Dieses gleiche Gefühl von Peinlichkeit hatte ich beim Lesen von Ionescos „Opfer der Pflicht" und der „Unterrichtsstunde". Dort, wo bei Beckett im „Godot" und später bei Schehadé im „Vasco" die Gestalten noch etwas von der Dichtheit menschlicher Urbilder haben, sind die Figuranten menschlicher Restbestände im „Endspiel" und bei Ionesco nur noch wesensleere Schemen. An die Stelle des Dramas ist der Trick getreten (Ionescos „Der neue Mieter"), anstelle des szenischen Einfalls der zerebrale Unfall (Ionescos „Unterrichtsstunde") — der seiner Unschuld beraubte, intellektualisierte Manegespaß, gegen den nichts einzuwenden wäre, wenn er sich als solcher deklarierte und nicht einen fortschrittlichen theatralischen Anspruch erhöbe. Ich glaube nicht, daß Beckett und Ionesco das zeitgenössische Theater erneuern. Der starke, rein komödiantische Einsatz, den ihre Stücke erfordern, könnte höchstens zu einer Bereicherung und Auflockerung des zeitgenössischen Darstellungsstils führen. Auch das wäre ja schon ein Positivum. — Mit Schehadé ist ein wirklicher Dichter am Werk. Einer, von dem ich das Gefühl habe, er will gar nichts Bestimmtes, er hat gar kein „Programm", sondern er schreibt, was er schreiben muß. Er ist eben ein Dichter. Und als Dichter vielleicht das, was Chagall als Maler ist. Ich empfinde eine poetische Kraft und die poetische Kraft ist es letzten Endes doch auch heute wohl immer noch, die entscheidend und richtungweisend für das Theater bleibt.

GERD OELSCHLEGEL

lebt in Hamburg, war mit „Romeo und Julia in Berlin" erfolgreich, kam kürzlich mit der Komödie „Staub auf dem Paradies" im Deutschen Schauspielhaus Hamburg zur Uraufführung.

Ich glaube nicht, daß die Pariser Dramatiker eine andere Bedeutung für das Theater gewinnen, als daß man kurze Zeit von ihnen gesprochen hat. Was die geistige Haltung dieser Autoren betrifft, so kann ich bei allem Bemühen keinen Weg entdecken, der zu einer Erneuerung des Theaters führen könnte. Das Nichts

ist zwar vom Geistigen zu erfassen, aber in sich ungeistig. Symptomatisch für die Autorengruppe scheint mir Becketts „Endspiel" zu sein, das ja nicht nur die Handlungsträger ins Nichts führt, sondern auch die formale Gestaltung im Nichts verenden läßt, was dem Leitgedanken seines Verfassers entspricht. Positiv würde ich die Tatsache werten, daß solche Erscheinungen die gesunden Kräfte unter den Autoren herausfordern können, das Theater (nach Alfred Kerr) „vor dem hemmungslosen Kulturmist, der anspruchsvollen Unmacht und vor dem sabbernden Chaos zu bewahren", ihm also echte Inhalte übermitteln.

HERMANN ROSSMANN

lebt in Crailsheim (Württemberg), schrieb „Titanen", „Shakespeares Tod", „Mann im Mond", „Fünf Mann — ein Brot", „Flieger" und kam jetzt in Ulm mit dem Schauspiel „Testflug B 29" zur Uraufführung.

Ich kenne nur Becketts „Warten auf Godot" in der Münchner Inszenierung Fritz Kortners. Danach hatte ich den Eindruck, daß hier geniale Regie und Darstellung (Heinz Rühmann!) auch noch aus einem mit „Nihilismus" kokettierenden Schmarren einen erregenden Theaterabend gemacht haben. Das Stück schien mir von einem der üblichen verkaterten Caféhaus-Literaten aus dem Absinthglas gezogen. Wenn die anderen zu dieser Gruppe zählenden Autoren nicht mehr können, als den biederen Bürger mit einer möglichst verrückten Spiegelung der in ihnen selbst gähnenden Leere zu verblüffen, dann wird sich das prickelnde Bedürfnis, sich solchen Klamauk anzusehen, bald erschöpft haben. Nur die intellektuellen Snobs und die restlos Naiven, die heute bei uns so viele Theatersitze einnehmen, können ihnen zu einer Scheinblüte verhelfen ... Der Versuch, von der Form her, also mit bloßen Stilmitteln, eine neue Kunstepoche zu starten, ohne daß gleichzeitig auch eine Neubeseelung der Inhalte erfolgt, wird immer wieder in Krampf enden, wie es sich schon beim Expressionismus gezeigt hat. Siehe Max Liebermanns nachdenksames Wort: „Stil fängt immer da an, wo die Bejabung uffhört!" Dies trifft natürlich besonders dann zu, wenn der Inhalt des Kunstwerkes „Das Nichts" sein soll. Das Endergebnis muß zwangsläufig eine Auflösung im chaotischen Schlamm sein.

GÜNTER RUDORF

lebt in Düsseldorf, fiel mit dem Schauspiel „Die Stunde der Unschuldigen" auf (Mannheim und Oberhausen).

Die Pariser Dramatiker sind zweifellos die interessanteste heutige Autorengruppe, aber ich halte ihren Weg für eine Sackgasse, über deren Ende selbst das szenisch verblüffendste Stück nicht hinwegzutäuschen vermag. Aufführungen von Beckett und Ionesco, die ich sehen konnte, haben mich sehr bewegt. Aber immer hatte ich das Gefühl, am Ende und nicht am Anfang eines Versuches zu sein, unsere Existenz dichterisch einzukreisen. Ich glaube, daß die Zertrümmerung dramaturgischer Gesetze, mit dem die Pariser Dramatiker ihren Willen zum szenischen Experiment bekunden, auch Spiegel ihrer geistigen Haltung ist. Sie

vertreten eine solche Haltung zweifellos. Allerdings verschlüsseln sie sie so stark, daß grobe Mißdeutungen nicht ausgeschlossen sind.

FRIEDRICH SCHREYVOGL

lebt in Wien, Vizedirektor des Burgtheaters, als Dramatiker mit „Titania" und „Die kluge Wienerin" erfolgreich, als Uraufführung steht „Die Versuchung des Tasso" bevor.

Auf keinen Fall sollte man von den Pariser Autoren wie von einem Kollektivum sprechen. Auch wenn alle das gleiche wollen, so tut's doch jeder auf seine Art. Die Franzosen schreiben nun einmal das Ich groß und das Wir klein. Dem Theater ist das nur nützlich.

Lösen wir also den Sammelbegriff auf. Bei Beckett hat mir in „Warten auf Godot" der couragierte Mann gefallen, der hinter dem düsteren Gleichnis der absoluten Ausweglosigkeit steht. Als sein „Endspiel" erschien, dachte ich mir, jetzt geht er natürlich einen Schritt weiter und hat eine neue Tür aufgestoßen! Statt dessen ist er den Weg zurückgegangen. Mit den beiden Menschen im Abfalleimer kann ich auch als Theatermann nichts anfangen. Als Soziologe könnte ich eine Untersuchung über den Lebensekel, das Taedeum vitae, schreiben. Wer ihn schon hat, wird das Stück verstehen, wer ihn noch nicht hat, wird ihn bekommen. Das ist ein Phänomen der Zeit, nicht des Theaters.

Ionesco regt mich an, er packt und reizt mich. Seinen Akt „Der neue Mieter" halte ich für eine großartige Bühnenvision. Ich weiß kein Momentbild der Lebensangst von heute, das zugleich so scharf und dunkel ist. Man sollte es oft auf die Bühne stellen. Daß es eine Wahrheit von morgen wird, kann niemand wollen, und die innere Gegenwehr ist ein zugleich geistiges und ethisches Resultat, das von keinem anderen konventionellen Stück zu erwarten ist. Schehadés „Vasco" entwickelt eine reizende Theatermelodie aus einem sehr tiefen menschlichen Grundton, der dennoch zart und innig bleibt. Adamov ist nicht so „poetisch" (in einem durchaus neuen Sinn) wie Schehadé, aber sicherer in der szenischen Wirkung und schärfer in der Pointe. Audiberti ist um eine geistige Oktave höher als Adamov, im Gesamtorchester unseres Zeittheaters sitzt er neben dem Pult Schehadés.

Fazit: Schönberg, Anton Webern und Alban Berg hat man in Wien schon vor dreißig Jahren notenrichtig interpretiert, und doch verstehen wir erst heute diese Neutöner von gestern richtig. Die Musiker mußten sich auch erst in das Lebensgefühl der Komposition „hineinleben", um sie nicht nur richtig, sondern auch so weit zu bringen, daß wir sie hören, wie sie ihre Schöpfer gehört haben! Die Nutzanwendung für unser radikales Poetenensemble in Paris liegt auf der Hand.

ERWIN SYLVANUS

lebt in Soest (Westfalen), fiel mit dem Schauspiel „Korczak und die Kinder" (Krefeld) auf.

Für mich ermißt sich der Rang eines Bühnenwerkes daran, wie sehr es als ein verwirklichtes Gewissen gelten kann. Ich habe nicht auf Nachruhm zu spekulieren, sondern die erkannte Wahrheit zu sagen, auch wenn sie als anstößig

empfunden werden sollte. Ich habe dieser Wahrheit die lautere Form zu suchen, denn jede Kunst erhält ihren Rang ausschließlich durch die Form. Die gültige Form läßt meine Wahrheit mehr sein als eine private Wahrheit und mein Gewissen mehr sein als ein privates Gewissen. — Mein Herz schlägt also für ein Theater, das Experimente wagt, für das Theater, das Persönlichkeiten verantworten.

JOACHIM TETTENBORN

lebt in Berlin, Dramaturg am Schillertheater, durch sein Schauspiel „Perspektiven" bekannt geworden, S. Fischer-Verlag kündigt seine neue Tragikomödie „Der Mann auf dem Sockel" an.

Die Pariser Dramatiker von Beckett über Adamov bis Ionesco sind für das Theater — wie auch immer man zu ihnen stehen mag — zweifellos ein Gewinn. Das Theater sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und bedarf neuer Reize, um die Theaterbesucher aus ihrer wohlbehüteten Ruhe und Selbstzufriedenheit zu reißen und sie wahrhaft zu interessieren. Viele der modernen Pariser Autoren haben das auch mit echtem Theaterspürsinn erkannt. Auch wenn manches bei ihnen geradezu gegen das Theater geschrieben zu sein scheint, ich denke an das Unterspielen einer Situation oder den epischen Charakter mancher Stücke — das alles ändert doch nichts daran, daß sie instinktiv die Lage des Theaters in der Gegenwart grundsätzlich richtig verstanden haben. Ich glaube daran, daß allein schon das Wagnis, neue Wege zu gehen, viel dazu beitragen wird, Gegenwart und nächste Zukunft des Theaters klären zu helfen. Eine kühne Behauptung hingegen wäre es, bei Beckett das Ende des alten und bei Ionesco den Anfang des neuen Theaters zu setzen. Sicherlich ist einiges bei den modernen französischen Autoren kaum mehr als szenische Spielerei, Experiment um des Experimentes willen, aber manches weist doch deutlich darüber hinaus. Ich erinnere an „Godot" und an die „Stühle" oder auch an „Ping-Pong", dessen skuriller Humor in der Unangemessenheit der jeweils gegebenen szenischen Situation liegt. Im ganzen kann ich also nur ja zu den Versuchen der Franzosen sagen, wenn auch nicht immer im einzelnen.

GÜNTHER WEISENBORN

lebt in Hamburg, vielgespielter Dramatiker wie Bruckner, in den letzten Jahren erschienen „Das verlorene Gesicht", „Drei ehrenwerte Herren", „Zwei Engel steigen aus", „Ballade vom Eulenspiegel, vom Federle und von der dicken Pompanne" — das neue Schauspiel „Familie D..." übernahm Verleger Desch.

Ich habe immer eine Abneigung gegen Landschaftsmalerei gehabt, auch auf der Szene, besonders wenn sie mit vollem Pinsel die Leere malt. Ich bin der veralteten Meinung des Aristoteles, daß Drama Handlung heißt. Eine Schrumpfstory mit Schwundkonflikt ersetzt nur wenig. Das alles kommt von Freud, von Joyce her. Im Gefolge dieser bedeutenden Entdecker konstruieren jene Autoren mit gekonnter Symbolschlosserei, mit der Lust am Absurden, mit ehrwürdiger Verschockung ihre grauen Gartenlauben aus dem Trauma. Der Schock ist eine Blüte der Restaurationszeit. Ein montiertes Hilfsgemurmel in einer Zeit, die

„keine Experimente!" fordert. Diese Literatur bedeutet kalte Rebellion, isoliert, expressionistisch, steril. Ich meine: es ist ein fatales Zeichen der Zeit, daß begabte Autoren derlei Methoden anzuwenden genötigt sind. Immerhin haben solche Versuche stets einen dichterischen Entwicklungswert gehabt, und dieser Wert ist mindestens Ionesco und Adamov keineswegs abzusprechen.

Ich meine aber auch: vieles ist modisches Rauschgold, manches sind Sackgassenromanzen, Allegorien der Selbstbeweinung, manches ist „nihilistischer Realismus", Warten auf die Stunde Null mit Symbol-Hybris, perfekt szeniert. Aber die Autoren, die solcherart sich mit unserer Welt bitterlich auseinandersetzen, sind mir auf jeden Fall lieber als das Gelichter von Leisetretern, von deutschen Feldlerchen der Konformlyrik und von den glatten Eiertänzern der Nichtaussage, denen — nicht wegen ihrer Qualität, aber wegen ihrer großen Quantität — die Entmannung unserer Literatur zu verdanken ist.

GERT WEYMANN

lebt in Berlin, wurde mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis für sein Schauspiel „Generationen" ausgezeichnet.

Die modernen Pariser Autoren bilden eine charakteristische und interessante Gruppe unter den zeitgenössischen Dramatikern. Daß sie dem Theater in West und Ost Anregungen geben und noch geben werden, auch in den Ländern, in denen sie aus weltanschaulichen oder geschäftlichen Gründen nicht aufgeführt werden, steht außer Frage. Sogar Brecht soll geäußert haben, einmal ein Anti-Godot-Stück schreiben zu wollen. Deshalb repräsentieren diese Autoren aber noch lange nicht, wie es heute besonders bei uns gern verfochten wird, das moderne Theater überhaupt, nicht einmal das westliche, nicht einmal das französische. Ihre Stücke scheinen mir vielmehr aus dem Lebensgefühl einer in Paris ansässigen internationalen Bohème geboren zu sein, einem begabten und intelligenten Künstlervölkchen, das — nach zwei Weltkriegen von allen religiösen, weltanschaulichen und politischen Bindungen enttäuscht — nun das Weltbild eines Kafka oder Musil, die dramaturgischen Formen eines Strindberg, O'Neill oder des deutschen Expressionismus für sich entdeckt hat und variiert. Die Stücke eines Miller, Williams, Anouilh oder Osborne stehen ihnen an Modernität (auch in puncto „Verlorenheit" ihrer Figuren) in nichts nach, auch wenn diese Autoren an ältere dramaturgische Traditionen (Ibsen, Molière usw.) anknüpfen.

KARL WITTLINGER

lebt in Freiburg i. Br., Autor der vielgespielten Tragikomödie „Kennen Sie die Milchstraße?", der Komödie „Kinder des Schattens" und des neuen Schauspiels „Lazarus".

Ich kenne nur „Godot", Ionescos „Nachhilfestunde" und Schehadés „Vasco". Aus diesem Grund — und weil diese drei Werke auch noch sehr voneinander verschieden sind, kann ich nur wenig sagen. Erstmalig wagt sich schüchtern der Vergleich vor mit unserer Situation. Ist sie nicht eine archaische? Die Philosophie zu Spekulation, der Glaube zum Kirchgang, die Kunst zum Panoptikum

geworden, schießen die Naturwissenschaften in neue Dimensionen hinein. Die Theologen und Philosophen mühen sich, dieser neuen, noch unbegreifbaren Welt Sinn und Namen zu geben. Die Maler suchen die Formen dieser Welt, die Musiker ihren Rhythmus. Ist das schon eine Zeit fürs Drama? Bemannte Raketen schickt man zuletzt hinaus. Dargestellte Kunst auch. Dank den Pionieren, die es in genialer Unzulänglichkeit jetzt schon versuchen und im Nichts verbrennen: „Warten auf Godot" ... Im übrigen: die Erklärung Adamovs spricht für eine sehr bewußte und selbstbewußte Art des Suchens.

HEINZ WUNDERLICH

lebt in Neumünster (Holstein), Dramatiker und im Privatleben Arzt, Autor des Schauspiels „Terra caeca", der „Römischen Ballade" und des Schauspiels „Willkommen in der Hölle" (sämtlich am Jungen Theater Hamburg uraufgeführt).

Zu den sogenannten Pariser „Avantgardisten" stehe ich etwa wie der Chirurg zum Psychotherapeuten. Es gibt in der Medizin viele Probleme, die sich nicht auf herkömmlich-orthodoxe Art lösen lassen. Das Handwerks- und Rüstzeug zum Psychotherapeuten unterscheidet sich wesentlich von dem des Chirurgen. Seine Probleme sind auch andere. Trotzdem wird ihn der Chirurg als absolute Notwendigkeit für das ansehen, was er — und die anderen medizinischen Zweige — nicht zu lösen imstande sind. Erneuern kann der Psychotherapeut die Medizin nicht, aber notwendig ergänzen. Geht es ihm dabei allein um den Stoff, den Menschen, so ist sein Handeln kein Experiment. Berauscht er sich jedoch am Effekt im Sinne der Technik, so wird die Sache zum Bluff und er muß scheitern. Soweit das Problem — der Pariser Moderne — unter dem „ärztlichen Blickwinkel" gesehen.

Ein Wort noch zu Adamovs Erklärung. Hier habe ich das Gefühl, ein Teil dieser Autoren hat den Faden zu seinen durchaus einfachen Grundgedanken — mögen sie auch als „verwirrend" imponieren — verloren. Man hat etwas „Unbefriedigendes" gekonnt und bestmöglich darzustellen versucht und ist nun — so kommt es jedenfalls mir vor — am Ende grenzenlos erstaunt, daß am Ende nichts „Befriedigendes" herauskam, obwohl es gar nicht herauskommen konnte. Will Adamov sich wieder dem „Schicksalsbegriff" zuwenden, wird er zwangsläufig eine andere Form der Gestaltung wählen müssen. Wir werden es erleben.

DIE „ERINNERUNGEN" VON HEINRICH ANSCHÜTZ

Ein Beitrag zur Quellenkritik

Von Christl Chalaupka (Wien)

Im Rahmen der methodischen Arbeit des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Freien Universität Berlin beschäftigt sich eine Dissertation[1]) mit einer wichtigen theatergeschichtlichen Quellengruppe: Die Memoirenliteratur deutscher Schauspieler wird auf ihren dokumentarischen Wert geprüft und der Versuch unternommen, durch Absonderung aller unwichtigen oder nicht belegbaren Details den Weg zur Auswertung der Lebenserinnerungen für eine aufbauende Forschungsarbeit zu erschließen. Nach Ansicht des Verfassers erwartet die Wissenschaft von den Schauspielermemoiren die Beantwortung von drei Fragen, nämlich nach der eigenen und fremden Schauspielerleistung durch Beschreibung von Rollenauffassung, Darstellungsmittel usw. und nach den Theaterverhältnissen, unter deren Einwirkung der Betreffende seine künstlerische Tätigkeit durchzuführen hatte. Die Beschränkung auf das Herausmodellieren der Wesenszüge an besonders markanten Einzelbeispielen, der jede wissenschaftliche Arbeit dieser Art unterworfen ist, rechtfertigt ein Auswahlprinzip vom individuellen Standpunkt des Verfassers her, der dann naturgemäß das ihm Fernerliegende in den Hintergrund stellt. Nun findet sich aber gerade im Wiener Bereich ein Memoirenwerk, das in seiner Gültigkeit für die Forschung weit über Landgrebes Forderungen hinausreicht und unzählige wichtige Hinweise für die Beleuchtung der verschiedensten Kulturgebiete geben kann: Heinrich Anschütz entwirft in seinen „Erinnerungen"[2]) neben einer unendlich anschaulichen, künstlerische wie soziologische Zeitzustände erhellenden Selbstschilderung eine beinahe lückenlose Wirkungsgeschichte der eigenen und fremden Leistungen und bietet so neben Tatsachen lebhaftestes Kolorit, neben Beschreibungen zeitgeistgebundene Stellungnahme und eine für die Erklärung der kulturellen Weiterentwicklung richtungweisende Kritik. Ein Stück Kulturgeschichte liegt in der feinfühligen Schilderung des organischen Wachstums der künstlerischen Reife am Burgtheater, bedeutend nicht als Tatsachenmaterial — die „Erinnerungen" wurden aus dem Gedächtnis niedergeschrieben und sind sehr oft datumsmäßig ungenau —

---

[1]) Klaus Peter Landgrebe, Die Lebenserinnerungen deutscher Schauspieler. Die Gründe für ihre Entstehung, ihr Inhalt und seine Auswertung für die Theaterwissenschaft. Dissertation, Berlin 1956.

[2]) Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Herausgegeben von Roderich Anschütz, Wien 1866.

sondern als Beweis der glücklichen Sendung Wiens, der alle Gegensätze zu farbenfrohem Zusammenklang vereinenden Theaterstadt. Individuelle künstlerische Entfaltungsschilderung und Selbsterklärung einerseits, Beobachtung und menschlich reife Stellungnahme anderseits vermittelt dieses Werk des Wahlösterreichers, dessen Gültigkeit vor quellenkritischer und interpretationsfähiger Betrachtung die vorliegende Arbeit beweisen soll; mit der Darlegung von beinahe 70 Jahren eines reichen, vielgestaltigen Künstlerlebens bietet es eine Fülle der verschiedenartigsten Anknüpfungspunkte für die quellenkritische Untersuchung. Die Gliederung in drei Hauptteile zeigt die Entwicklung auf, die der Künstler wie der Mensch durchmachte und schafft daneben den Überblick über das vorhandene Quellenmaterial: Teil 1 umfaßt die „Jugendjahre". Beginnend mit den ersten Eindrücken des Kindes in Luckau in der Niederlausitz, wo Anschütz am 8. Februar 1785 geboren wurde, schildert er das Leben im bürgerlichen Elternhaus und die erste Berührung mit dem Theater in Leipzig. Über die Fürstenschule zu Grimma führte der Weg des jungen Anschütz auf die Universität Leipzig zum Studium der Rechte — und in die Studentenzeit fällt der Entschluß, die Laufbahn des Schauspielers zu ergreifen. In diesem Teil ist also die Angabe von Einflußkräften zu suchen, die sich später stilprägend auf die Darstellungsweise auswirken sollten. Die Entwicklung in dem gewählten Beruf vom Wanderkomödiantentum zum festen Engagement schildert Teil 2 in den „Wanderjahren", die über Nürnberg, Königsberg, Danzig nach Breslau führen, wo Anschütz „die Laufbahn des Schauspielers erst beginnen sollte". Das Bild des komödiantischen Wanderlebens beleuchtet aufschlußreich die soziologische und gesellschaftliche Stellung eines Schauspielers in den jeweiligen Städten sowie seine Ausbildungsmöglichkeiten, außerdem fällt in diese Zeit die Entwicklung und Festlegung des für Anschütz charakteristischen Darstellungsprinzips. Den Abschluß der Wanderjahre bildet 1820 eine feste Bindung an das k. k. Hofburgtheater in Wien unter der Direktion Schreyvogel, die zu lebenslänglicher Stellung führen sollte. Und nun folgt als ausführlichstes, wohl auch bedeutendstes Kapitel der Teil 3, einfach überschrieben „Wien", der eine Überfülle des Berichtmaterials über die Wiener Kultur- und Kunstverhältnisse in der Zeit von 1820 bis 1860 bietet, eine Reihe von Künstlercharakterisierungen danebenstellt und deshalb sowohl für die Persönlichkeitserforschung notwendig als für die Kulturgeschichte nützlich sein kann.

Den Weg zur Betrachtung der Künstlerindividualität findet man bei Beachtung der Eigenart des Autors: er selbst bestimmte im Augenblick der Niederschrift den Quellenwert seines Werkes, indem er wegließ oder breit ausführte und ihm damit seine Horizontweite aufprägte. Es ist der fertige Künstler Heinrich Anschütz mit festgefügter Weltanschauung und gesicherter, sogar glänzender Stellung am ersten deutschsprachigen Kunstinstitut, der hier auf sein Leben zurückblickt — sein Horizont ist von einer geistigen Weite, die ihm das Ausgreifen in jedes Gebiet des menschlichen Lebens erlaubt, beinahe gebietet, sich aber immer einer selbst auferlegten Blickbeschränkung auf die künstlerische Laufbahn bewußt bleibt. Auf diese bezieht nun Anschütz in der Zeit seiner schauspielerischen Ent-

wicklung alle Begebenheiten, jedes noch so untheatralische Ereignis, das er erwähnt, setzt er in irgendeinen Zusammenhang mit seiner eigenen Talententfaltung. Die Begegnung mit Staatsmann, Dichter, Gelehrten oder Kollegen ist in einer ganz bestimmten Art charakter- oder stilbildend geworden und wird deshalb erwähnt. Dieses Auswahlprinzip ändert sich freilich nach vollendeter Reife, der innerlich fertige Mensch sieht seine Umgebung von seinem Standpunkt aus und billigt ihr keinen Einfluß auf sich selbst mehr zu. War die Schilderung der Eindrücke in der Entwicklungszeit unbewußt subjektiv ausgefallen, weil die sich formende Persönlichkeit mit der Art ihrer Reaktion erst Standpunkt beziehen mußte, so ist die Beschreibungsmethode in der Reifezeit des Künstlers bewußt eigenwillig als Ausdruck einer feststehenden Weltanschauung gehalten und kann nur aus der Kenntnis und dem Verständnis dieser Weltanschauung heraus richtig interpretiert werden.

Der Verfolgung seiner ethischen und künstlerischen Entwicklung bietet Anschütz selbst reichste und wertvollste Möglichkeiten: Ganz genau beschreibt er seine Ausbildung, die nicht künstlerisch, sondern wissenschaftlich orientiert war, das Studium, das ihn auf einen Weg führt, den er sein Leben lang eingehalten hat: zur Lösung aller seiner Aufgaben vom Denkprozeß, niemals von reiner Intuition aus. Es ist von größter Wichtigkeit in der Schilderung der Jugendzeit, wenn Anschütz sein Rollenstudium als eine „Entwicklung vom Tatsachengerüst zum organischen Bau der Rolle" darstellt, denn damit gibt er die gültige Berechtigung zur Einreihung seiner künstlerischen Persönlichkeit in die Kategorie der Denkschauspieler. Den Beweis der Übereinstimmung von Eigenschilderung und fremder Aussage über das in jeder Darstellung bemerkbare geistige Erfassen der Rolle bietet eine Äußerung Heinrich Laubes, der davon spricht, daß Anschütz „seine Laufbahn als Studium begonnen und sie als Studium fortgeführt hatte[3])". Anschütz ist also Denkschauspieler — diese Erkenntnis vermittelt auch die Betrachtung der Einflußkräfte, die er als für seine Entwicklung richtunggebend ansieht und von denen er vor allem eine hoch über alle anderen stellt: Weimar. Seine Schilderung der Aufführung des „Wallenstein" unter Goethes Leitung ist in doppelter Hinsicht wertvoll: erstens als Bericht des gebildeten, zwar enthusiastisch begeisterten, aber kritikfähigen Augenzeugen, der sich sehr wohl Rechenschaft zu geben weiß über die Art der Eindrücke, die er beschreibt, denn „Wallenstein verträgt ohne Zweifel mehr Schwung und Großartigkeit in den Umrissen, aber Graffs Darstellung fesselte und schloß sich eben harmonisch an die Umgebung an"[4]), zweitens als Markstein im eigenen Reifeprozeß: „Was sich mir zunächst aufdrängte, war eine bis in das kleinste Detail wirkende Harmonie und Abrundung in allen Teilen der Darstellung — jede Vorstellung machte den Eindruck der Vollendung[5])" — „ich kann sagen, daß ich hier alles gelernt habe, was durch sechzig Jahre Bühnenwirksamkeit meinen Künstlerkatechismus aus-

[3]) Heinrich Laube, „Heinrich Anschütz". Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band VIII.
[4]) Heinrich Anschütz, Erinnerungen, a. a. O., S. 55.
[5]) Ebenda, S. 53.

machte[6])". Anschütz sieht Goethes nach Zusammenklang aller Einzelteile strebende Aufführungsform immer wieder als höchstes Ziel an — ordnet also seine Rollengestaltung von Anfang an der Harmonie des Gesamtbildes unter und prädestiniert sich damit selbst für den Wiener Stil. Danach geht er noch auf eine zweite Darstellungsart ein, die er ebenfalls genau schildert, nämlich auf Ifflands Spiel, das er bei dessen Gastspiel 1805 in Leipzig mit der Rolle des Franz Moor kennenlernt und das er so ganz anders einschätzt als das Weimarer Erlebnis. Von Iffland lernt er „die Darstellung der hinreißenden Charakteristik, die jede seiner Gestalten zu einem Spiegelbild des Lebens machte[7])". Selbst Ifflands Mängel (dazu zählen vor allem die nach der Meinung von Anschütz unzureichenden Stimmmittel) wirken lehrreich, denn „wie diese Lücken aufgefüllt wurden, war eine neue Quelle des Studiums für mich[8])". Das handwerkliche Können bekommt Anschütz mit diesem Eindruck vermittelt, Ifflands Spiel bleibt neben Goethes Form die stilbildende Einflußkraft der späteren Darstellungsweise. Aus dem einigenden Wissen um die Divergenz der beiden Richtungen heraus formt Anschütz das Bekenntnis seiner künstlerischen Grundsätze am Ende der „Wanderjahre": „Der Schauspieler soll dem Worte des Dichters Ton und Ausdruck, seinen Gestalten Leben und Bewegung verleihen, er soll nach den Intentionen des Dichters Menschen schildern. Leben soll er darstellen, aber nur was wahr ist, das lebt... Eine Bühnendarstellung, die nicht auf Harmonie aller Teile beruht und nicht im Verhältnis zur Umgebung steht, bringt keinen oder einen falschen Eindruck hervor. Wahrheit ist die Losung auf der Bühne, Wahrheit und Schönheit. Was ein geläuterter Verstand, ein gesundes Urteil als wahr, was ein richtiges Gefühl als schön erkennt, das hat der Künstler nach seinen Kräften zum Ausdruck zu bringen. Dem Charakter, den er darzustellen hat, muß seine Erscheinung in Maske, Ton und Gebärde entsprechen[9])." Goethes apollinisches Schönheitsideal verwirklicht von Ifflands charakterisierender Spielform — dieses künstlerische Ziel schwebt Anschütz bei seinem Eintritt in das Ensemble des Burgtheaters vor und über die Mittel, die ihm dabei zu Gebote stehen, gibt er sich wieder selbst Rechenschaft, setzt also bewußt seine Kunst von einer Seite ein, die er als erfolgversprechend ansieht: „Mich schützte das Bewußtsein, mit meiner Aufgabe vollkommen fertig zu sein, so weit ich es imstande bin. Nur ein Schelm tut mehr als er hat." Was Anschütz „hat", das weiß er genau zu beschreiben:

1. „Einen Körperbau, dessen festgefügtes Nervensystem einer ängstlichen und überreizten Phantasie unzugänglich ist.
2. Ein scharfes und sicheres Auge, das mir mit geringer Veränderung bis an das Ende meiner Laufbahn treu geblieben ist.
3. Die Überzeugung, daß der Schauspieler nur bei innerer Ruhe imstande sei, seine Aufgabe zu überblicken, die Ausführung anzuordnen und durch zweckmäßige Verteilung seiner Mittel zu beherrschen.
4. Ein Sprachorgan, das hinreichenden Wohllaut und durch spätere Ausbildung soviel Umfang, Gewalt und Ausdauer erhielt, daß ich mit Sicherheit auf jeden

[6]) Ebenda, S. 55. [7]) Ebenda, S. 62. [8]) Ebenda, S. 123. [9]) Ebenda, S. 221.

Ton rechnen konnte, sobald ich ihn mir beim Memorieren der Rolle gedacht hatte. Dieses Organ habe ich immer als meinen Reichtum betrachtet.

5. Ein schnell fassendes und für den Augenblick unfehlbares Gedächtnis. Im regelmäßigen Dienste war ich meiner Sache so gewiß, daß ich lange Jahre beim Theater wirkte und noch nicht wußte, was Versprechen heißt[10])."

Wenn ein Schauspieler so selbstsicher seine ihm zu Gebote stehenden Mittel aufzählt, so beginnt sich ein Problem bemerkbar zu machen, das bei der Identitätsannahme zwischen theoretischer Rollenauffassung und praktischer Durchführung sehr berücksichtigt werden muß: die Selbstinszenierung als große Gefahr für die Gültigkeit von Eigenschilderungen. Wie selten kennt selbst der moderne Künstler die Divergenz zwischen der ihm vorschwebenden Idealverkörperung einer Rolle und dem tatsächlichen Bild, das er zu vermitteln imstande ist. Anschütz freilich stimmt auf die beschriebenen Mittel hin seine Rollenauffassung ab und wie sehr schon seine Selbstbeschreibung als wertvolle Quelle für die Hauptzüge seiner Rollendurchführung gelten darf, sollen einige Beobachterstimmen beweisen: Das feste, klare Bild, das der Körperbau vermittelte, schildert Laube: „Anschütz war kräftig gebaut, von guter Mittelgröße, der Hals war kurz ... die stark und scharf gezeichnete Figur kam seinen späteren Vätergestalten und dem bürgerlichen Fach zugute[11])." Wie sehr der Schauspieler wirklich der Darstellung einer „überreizten und ängstlichen" Phantasie unzugänglich ist, beweist er durch seine Berufung auf Schinks Schilderung von Brockmanns Hamletgestaltung als auf die gültigste und treffendste. Schink vertritt die klar konzipierte, gradlinige Rollengestaltung, im Gegensatz zu F. Flecks von romantischem Gedankengut inspirierter, ins Unergründliche ausgreifender Spielform. Er bemängelt an Brockmann die unentschlossene, zwielichtige Angstgebärde, „in Wirklichkeit wandelt sich Hamlets Furcht in mutige Entschlossenheit[12])". Und als Antwort auf die Selbstbeschreibung des Künstlers meint der Referent von Bäuerles Wiener Theaterzeitung: „Drei Dinge sind es, die Herrn Anschütz auszeichnen. Erstens die ungemeine Besonnenheit, die Ruhe, die die Griechen auszeichnet ... zweitens die Rundung der Bewegung, drittens, daß er nie deklamiert, immer nur spricht, aber aus dem Innern, dem Kern des Charakters spricht[13])."

Sein Organ betrachtet Anschütz als „seinen Reichtum": tatsächlich existiert keine zeitgenössische Beurteilung, die nicht die klangvolle, wandlungsfähige Stimme und die hohe, edle Sprechkunst des Künstlers hervorhebt: Laube charakterisiert den deklamatorischen Vortrag als „zwar besonders gepflegt, aber niemals als Deklamation, sondern immer als anspruchslose Plauderei wirkend[14])". Mit der Kenntnis von Laubes Bestrebung, die Sprache selbst der Klassiker zu entpathetisieren und den leichten, freilich streng geschulten Konversationston am Burgtheater heimisch zu machen, gewinnt diese Äußerung noch viel mehr an

[10]) Erinnerungen, S. 98.
[11]) Laube: „Heinrich Anschütz", a. a. O.
[12]) Johann Friedrich Schink: „Über Brockmanns Hamlet", Leipzig 1778.
[13]) Allgemeine Theaterzeitung, 10. April 1823.
[14]) Laube: „Heinrich Anschütz", a. a. O.

Wert und mit dem näheren Eingehen auf die Beschaffenheit der Stimmittel — „dieser wohlklingende Bariton war wie ein musikalisches Instrument geschult[15])" — ist die Ebene der Übereinstimmung mit Anschütz gefunden. Dessen Sprechweise, die er interessanterweise niemals mehr genau schildert (ein Beweis, wie sehr sie inzwischen zum Begriff geworden ist), wird übrigens eine der Wurzeln für die Sprechtradition am Burgtheater und Gegenstand des Studiums für die heranwachsende junge Schauspielergeneration. Sonnenthal bewundert „ein Organ, wie ich es edler, schöner, mächtiger nie wieder gehört habe, er konnte mit diesem Organ alles machen ... und bis in sein spätestes Alter behielt es seinen bezaubernd melodischen Klang. Mit einem solchen Organ so sprechen zu können, das eben ist höchste Vollendung[16])". Die tatsächliche Anwendung der äußeren Kunstmittel, die Anschütz einzusetzen glaubt, findet also Bestätigung durch die zeitgenössischen Betracher und kann als Aufbaugrundlage von der Forschung angenommen werden.

Der nächste Schritt in der Untersuchung des Selbstbildes führt zur Rollenauffassung und müßte eine Übereinstimmung mit den theoretischen Forderungen ergeben: Anschütz verkörperte eine Vielzahl von Rollen[17]), von denen er aber nur eine geringe Anzahl genau beschreibt. Auch hier geht er nach einem ganz bestimmten Auswahlprinzip vor: er beschäftigt sich gedanklich — theoretisch nur mit literarisch fundierten Gestalten. Den größten Anteil an der Zahl der Beschreibungen hat Shakespeare: Anschütz äußert sich über seine Auffassung des Hamlet, Othello und Macbeth, die er in Nürnberg und Breslau darstellte, dann erst in der Zeit seines Überganges von Helden- zu Väterrollen über Lear und Falstaff. Daneben beschreibt er den Wallenstein, Tell und Götz in seinen Darstellungen am Burgtheater unter Schreyvogel und Laube, ebenfalls aus der Wiener Zeit stammen die Schilderungen des Ottokar und des Bankbanus. Wenige Sätze nur widmet er dem Nathan, dagegen eine ausführliche Beschreibung dem Erbförster, der 1850 am Burgtheater von Laube, der auch die Auswahl in den Rollenbeschreibungen erklärt, inszeniert wurde: „... er (Anschütz) spielte die Klassiker an Feiertagen, an Werktagen das gängige Repertoire. Schiller ist Festtag, Iffland Alltagstheater[18])."

Nie finden sich in den Beschreibungen Anzeichen von Entwicklungen und Korrekturen: wenn Anschütz eine Auffassung als richtig erkannt hatte, dann änderte er sie nicht mehr. Diese so wichtige Richtlinie, die er damit gibt und deren Gültigkeit wieder Laube bestätigt[19]), führt ein großes Stück weiter in der Charakteristik des Künstlers und seiner Spielform: die einmal festgelegte Rollenauffassung kann als maßgeblich für jede Aufführung betrachtet werden.

Das Fundament für die richtige Anlage einer Rolle ist nach Anschütz das Erfassen des „großen Überblicks", den er selbst vom Standpunkt des Dichters her zu gewinnen sucht und den er aus der Durchdringung des ganzen Stückes

---

[15]) Ebenda.
[16]) Adolf Sonnenthals Briefe, herausgegeben von Hermine Sonnenthal, Stuttgart und Berlin 1912.
[17]) 257 Rollen in 243 Stücken.
[18]) Heinrich Laube, „Burgtheater", Wien 1868.
[19]) Ebenda.

organisch ableitet. Die Entstehung des geistigen Konzeptes einer Rolle zeichnet er an einem konkreten Beispiel nach und zwar an einer Gestalt, deren Darstellung am Wiener Burgtheater mit dem Namen Anschütz eng verbunden ist: an Shakespeares König Lear. Anschütz gesteht, kein Vorbild für seine Darstellung dieser Rolle zu kennen, stellt sich aber sofort in Gegensatz zur Auffassung Ifflands, der von vornherein Erschöpfung und eine Anlage zum Wahnsinn sichtbar machte. Ein genaues Studium der Lear-Übersetzungen des älteren Voß setzt Anschütz an den Beginn seiner Arbeit und gibt damit wieder einen für die Forschung besonders wichtigen Aufschluß: die Angabe der Übersetzung und Bearbeitung, die für eine Inszenierung gewählt wird, kann als Grundlage für eine Beurteilung des jeweiligen Aufführungsstils dienen[20]). Als „reine Verdeutschung des englischen Textes" verwendet Anschütz die Voßische Übersetzung zum Bau des geistigen Gerüstes, zur Erfassung des Gestaltcharakters im Umriß. Dann beginnt er, Szene für Szene, die Rolle zu analysieren: „ich denke mir den Lear als rüstigen, jovialen Greis, der seine letzten Jahre noch sorglos und heiter verleben will, sein leichter Sinn achtet der Warnungen seines Narren nicht...[21])." Die Weiterentwicklung des Charakters führt er vom Erstaunen über das Betragen der Töchter zum Zorn und wildtrotzigen Fluch in ungebrochener Kraft. Das Hinausstürzen des Irrsinnigen in den Sturm geschieht ohne jede körperliche Erschöpfung, die Anschütz erst darstellen will, nachdem das „Rasen des Wahnsinns der äußeren Ruhe gewichen ist" und der „müdegehetzte Greis" seine Tochter Cordelia erkennt. Dann allerdings „tritt geistige und körperliche Erschlaffung ein und das Ende ist völlige Auflösung".

Anschütz schildert auf diese Weise wohl seine persönliche Auffassung des Charakters dieser Gestalt, endet aber damit die genaue Beschreibung, ohne die Durchführung der Rolle auf der Bühne zu erwähnen; eine praktische Ergänzungsmöglichkeit findet sich nur in der Aufzählung der zu Gebote stehenden Kunstmittel und in der Berücksichtigung des festgestellten Kunstideals. Soll aber die Selbstdarstellung als authentische Quelle gelten können, dann muß die Rollendurchführung zur Synthese dieser Elemente geworden sein, die aus reiner Selbstinszenierung heraus beschrieben wurden. Aus der Zusammenfassung der theoretischen Beschreibungen läßt sich folgende Darstellungsweise ableiten: Die Gestalt des Lear wird mit physischen Hilfsmitteln gezeichnet, die Gefühlsausbrüche bewegen sich im Zwischenmenschlichen und steigern sich auch in den Szenen geistiger Umnachtung nicht oder nur sehr wenig ins Metaphysische, denn Anschütz erkennt „Shakespeares Wahnvorstellungen nur als eine von ihrer Stelle gerückte Wirklichkeit". Nachdem der visuelle Eindruck in der Gestaltung des Wahnsinns und im gesunden Zustand gleichbleibt, muß der Darsteller zu den Mitteln der Stimme und des mimischen Ausdrucks greifen, um die Disharmonie zwischen körperlicher Stärke und geistigem Verfall sichtbar zu machen — „er

---

[20]) So berichtet Anschütz z. B., daß der Direktor des Breslauer Schauspielhauses Rohde für die Inszenierung des „Macbeth" die Schiller-Bearbeitung der allzu ästhetisch aufgefaßten Hexenszenen wegen ablehnte. Vgl. „Erinnerungen", S. 174.

[21]) Ebenda, S. 250 ff.

schleudert also Wurfspieße, schlägt tot, wirbt Soldaten und fühlt sich jeden Zoll einen König[22])". Der Wahnsinn wird als sinnlose Übertreibung sonst durchaus sinnvoller Handlungen dargestellt. Und wenn am Ende der „müde Greis kindisch albern die Liebesbeweise Cordelias erwidert", dann beruht das auf dem gleichen Gedanken an ein wohl aus seinen Bahnen geworfenes, der Ordnung beraubtes, aber keineswegs ins Übernatürliche transponiertes Menschenbild.

Die Übereinstimmung der Selbstinszenierung mit der tatsächlichen Durchführung der Rolle des Lear auf der Bühne beweisen wieder zeitgenössische Berichte: eine der wichtigsten Schilderungen stammt vom Theaterreferenten der Neuen Freien Presse, Ludwig Speidel[23]), der bereits die theoretische Rollenauffassung von Anschütz kennt und deren Gültigkeit für die Bühnendarstellung leugnet. „Der ausübende Kritiker in Anschütz war ein anderer Mensch als der schriftliche Analytiker. Denkend und schreibend suchte er sich seine Sache klarzumachen, auftretend und darstellend war sie ihm klar. Was Anschütz über den Lear geschrieben, gibt keine Vorstellung von der Art und Weise, wie er ihn spielte." Speidel scheint also Differenzen zwischen Auffassung und Spiel zu sehen, die den Wert der Selbstdarstellung in Frage stellen können. „Nicht gleich Iffland legte er den Lear als gebrechlichen Greis an, sondern er gab das Bild des grünen Uralters, das sich noch manches zumuten darf und sich noch etwas mehr zumutet." Das erste Erscheinungsbild des Lear stimmt also bei Anschütz und Speidel überein, nun folgt die Schilderung der Rolle bis zur Wahnsinnsszene: „Er entwickelt ein reiches Bild von dem Innern Lears, wie entgegengesetzte Empfindungen sich in seinem Gemüte hin- und herwerfen, wie er wechselt zwischen Liebe und Haß ... Anschütz' Lear war stark und herrlich im Fluchen und Verwünschen, wenn er aber aus der hohen Tenorlage Töne der Liebe hervorholte, dann war er unwiderstehlich." Die Darstellungsmittel, die Anschütz an sich hervorhebt, hat er also wirklich angewendet: den Ausdruck der Körperstärke und vor allem das Organ, das er bis ins letzte Register beherrscht und mit dem er seine Rollen in allen Lebenslagen charakterisieren kann. Die Darstellung des Wahnsinns selbst „war wie der Angstruf und Wehschrei einer untergehenden schönen Welt. Shakespeares Wahnsinn ist ein Schwärmen von wirklichen Dingen, wie sachgemäß daher bei Anschütz jenes aufmerksame, nun mißtrauische, dann wieder ahnungsvolle Beschauen der Dinge und Menschen, jenes nur zeitweilig durch wilde Rufe unterbrochene Hineinhorchen in sich selbst. Und dann wieder mit ungebrochen mächtigen Lauten verkündet er jenen die ganze Welt verfluchenden tragischen Pessimismus, der aus herben Lebenserfahrungen hervorgegangen". Organ und Mienenspiel sind auch in Speidels Schilderung die Hauptmittel des Darstellers, trotz scheinbarer Differenzen stimmt seine Beschreibung lückenlos mit der Interpretation seiner Selbstdarstellung überein, wenn diese Interpretation eine Synthese aus den verschiedenen Elementen der Selbstinszenierung zu bilden weiß.

---

[22]) Erinnerungen, a. a. O., S. 253.

[23]) Ludwig Speidel, „Schriften" (Band 4: Schauspieler). Herausgegeben bei Meyer & Jessen, Berlin 1911.

Als zweiter Beweis für die Rollendurchführung darf die Bilddokumentation gelten[24]): der Schauspieler vereinigt eine ungebrochene Kraftgebärde mit dem unveränderten, aber in der Wahnsinnsszene grotesk erscheinenden königlichen Kostüm, mit wirrem Haupt- und Barthaar und vor allem mit dem hier starren Augenausdruck zu dem realistischen Situationsbild, wie Anschütz es gedanklich erfaßt hatte.

Gerade die Aufführung des „König Lear" und die Durchführung der Hauptrolle bieten noch eine Fülle der Möglichkeiten, die Stimmen der Zeitgenossen zu sammeln und zu vergleichen: das eben zusammengesetzte Bild findet sich in den Hauptzügen immer wieder. Adalbert Stifter schildert im „Nachsommer" den „Greis, wie er die weißen Haare den Winden preisgibt, da er auf der Heide vorschreitet ... kraftvoll zornig den Mantel in die Luft wirft" und als Gegensatz dazu, „wie er im Zelte Cordelias in sich zusammensinkt, immer älter, ja gleichsam kleiner wird[25])". Ludwig Tieck hatte während seines Wiener Besuches die Lear-Gestaltung von Anschütz ebenfalls kennengelernt, der Verteidiger romantisch-unausgeglichener Spielform rühmt an ihr besonders den Übergang von „erschöpfter Raserei" zum „schwärmenden Wahnsinn", das „kindisch Alberne" und die „Tiefe der Rührung am Schlusse[26])". Der Wiener Rezensent der „Theaterzeitung" findet die größte Schwierigkeit der Rolle in der „Darstellung der verschiedenen Stufen der geistigen Zerrüttung bis zum völligen Wahnsinn", was Anschütz „psychologisch wahr entwickelt[27])". Die Anwendung von ausschließlich physischen Darstellungsmitteln macht Laube dem Schauspieler zum Vorwurf: „In Lear ist die Darstellung rein menschlicher Zustände von überwältigender Macht — der exzentrische Wahnsinn dagegen entbehrt der glühenden Wolke. Nur der Bereich des furchtbar gepeinigten Menschen Lear hat den Namen Anschütz mit dem Namen des König Lear so ruhmvoll verbunden[28])." Ein Vergleich der verschiedenen Leardarstellungen am Burgtheater erkennt in Anschützs Auffassung zum erstenmal den Durchbruch eines realen Elementes im bisher rein idealistischen Spielstil und damit den Beginn der dann in Löwe zur Höhe strebenden „realidealistischen" Ausdrucksform[29]).

Der gemeinsame Zug aller von Anschütz verkörperten Gestalten liegt in einer Hinleitung auf das Speziell-Menschliche. Er sieht den Othello nicht nur als Triebmenschen schlechthin, sondern er verleiht ihm gleichzeitig die charakteristischen Züge einer bestimmten Rasse[30]), er verkörpert in Bankbanus nicht Treue an sich, sondern viel mehr noch den Vasallentyp einer streng absolutistischen

---

[24]) Aus den Beständen der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Anschütz als König Lear: I. N. 143088. PÜ 27. „Maske und Kothurn", Jahrgang 2, Heft 3/4, Anhang, Bildtafel IX.

[25]) Adalbert Stifter, „Nachsommer", Band 1 (Der Besuch). Pest 1868.

[26]) Ludwig Tieck, „Kritische Schriften", Band 4. Leipzig 1848—1852.

[27]) Allgemeine Theaterzeitung vom 28. März 1822.

[28]) Laube: „Heinrich Anschütz", a. a. O.

[29]) Vgl. dazu auch Heinz Kindermann, „Theatergeschichte der Goethezeit", Wien 1948.

[30]) „Erinnerungen", Seite 171 ff.

Zeit[31]), sein Falstaff endlich ist kein reiner Komiker, sondern der Verkünder des aus pointiertem Wort erwachsenden Humors, ein Aristokrat, der sich bei aller Verworfenheit den weltmännischen Schliff erhalten hat[32]), und dieser speziell charakterisierende Zug findet sich noch stärker bei der Gestaltung der bürgerlichen Rollen. „Die Darstellung des Erbförsters erfordert nicht nur das Bild einer rein ursprünglichen Menschennatur, sondern ein ganz bestimmtes Naturell, wer dieses nicht besitzt, wird die Aufgabe nur teilweise lösen[33])." All dieses Spezialisieren auf Einzelheiten stellt sich in Gegensatz zum Ideal der Weimarer Darstellungskunst, das in der Erhebung des Individuums zum Allgemein-Menschlichen wurzelt und im Verzicht auf die Anwendung der rein naturellmäßig bedingten Ausdrucksweise eine ethische Pflicht des Schauspielers erblickt. Anschütz wendet sich damit der zweiten Einflußsphäre seiner Ausbildungszeit zu: Ifflands bürgerlich orientierter Charakterisierungskunst. Wenn er den Wallenstein vor allem im bürgerlichen und familiären Umkreis sieht, ihn als „träumenden Familienvater" darstellt[34]), dann zieht er damit selbst den Bogen über sein künstlerisches Idealbild hinaus zur Schule des bürgerlichen Realismus. Über die Art des Ineinanderspiels beider Richtungen gibt sich Anschütz keine bewußte Rechenschaft, ihre Verschmelzung in der Bühnendarstellung charakterisiert Heinrich Laube, wenn er in ihm „eine gesunde Vereinigung der Weimarischen und Ifflandschen Schule" sieht[35]).

Eine kritische Untersuchung darf also diese künstlerische Selbstbeschreibung als gültig und wertvoll anerkennen: die verschiedenen Zeugen stimmen in ihren Aussagen überein und beweisen damit die Identität der theoretischen Rollenauffassung mit der tatsächlich durchgeführten Bühnendarstellung.

Über die Art der Regie und den allgemeinen Aufführungsstil spricht sich Anschütz in direkter Weise nicht aus. Er ist zwar selbst Regisseur — „als Beweis des Vertrauens der Direktion" dazu ernannt — aber „dieser Posten ist zum Titel geworden, seit die Regie mit der artistischen Direktion unlösbar verknüpft ist[36])". Laubes straffe, konzentrierte Theaterleitung läßt keinen Raum für Einfälle und Anordnungen des Regiekollegiums und der in seiner Macht selbst stark eingeschränkte Schauspieler-Regisseur vermeidet in bewußt diskreter Zurückhaltung jede Kritik an der Leistung seines Direktors. Das Kostümproblem wird fast überhaupt nicht erörtert, denn Anschütz mit seiner logosbedingten Spielweise legt diesen seiner Ansicht nach mehr für den Mimustyp bestimmten, äußerlichen Darstellungsmitteln wenig Gewicht bei, solange nur das Äußere in geistiger Beziehung zur Rolle und deren Zeitgebundenheit steht. Scharf jedoch verurteilt er den durch Effektstreben hervorgebrachten, aus dem Rahmen fallenden Mißgriff, wie zum Beispiel „die Unsitte, den Othello in türkischem Kostüm zu spielen" und es gelingt ihm damit, den nach veräußerlichten Mitteln greifenden Stil der Periode zwischen Schreyvogel und Laube treffend zu kennzeichnen, einer Periode, die auch Raudnitz in der Theaterzeitung als „Zeit der krassesten und überladen-

---

[31]) Ebenda, S. 340 ff.
[32]) „Erinnerungen", S. 343 ff.
[33]) Ebenda, S. 431 ff.
[34]) Ebenda, S. 186 ff.
[35]) Heinrich Laube, „Burgtheater", a. a. O.
[36]) Erinnerungen, S. 240.

sten Darstellungen des künstlichen Lebens" bezeichnet, „die für das neue, idyllisch einfache Familienstück noch kein Publikum und nur sehr sparsam die darstellenden Kräfte besitzt[37])". Regieprinzip und Kostümgestaltung können aber indirekt aus der Beschreibung von fremden künstlerischen Leistungen herausgelesen werden, wie überhaupt die einzelnen Gebiete in ihrer Bedeutsamkeit für die Forschung ineinandergreifen und sich oft während der Verfolgung eines ganz bestimmten Weges überraschend ein neues Blickfeld öffnet.

Eine Beurteilung der kollegialen Leistung ist neben den Gefahren, die die Selbstinszenierung mit sich bringt, mit der größten Vorsicht aufzunehmen, spielen doch vielerlei Einflüsse der verschiedensten Art dabei eine verfälschende und verzerrende Rolle. Und doch ist dieses Problem bei Anschütz auf die glücklichste Weise gelöst — es scheint, als ob der Schauspieler bei seinen feinsinnig charakterisierenden Leistungsbeschreibungen dann im Hintergrund bliebe, wenn strengste Objektivität des Urteils geboten ist, daneben aber für sachverständige Einfühlung in den fremden Künstlercharakter garantiere: geht Anschütz bei sich selbst von der Aneignung der geistigen Erfordernisse einer Rolle zu deren Gesamtauffassung über und bleibt dann bei der theoretischen Schilderung stehen, so erweist er sich in dem Augenblick, in dem er selbst Zuschauer wird, als Beobachter der ausschließlich bühnenmäßigen Wirkung einer fertigen Arbeitsleistung. Seine ebenso menschlich warmherzige wie künstlerisch anschauliche Schilderung des Komikers Wilhelmi sei als Beispiel angeführt: „... mit dem Tode Krügers trat er sein unumschränktes Monopol der humoristischen Väter an. Wenn Wilhelmi den Kopf zur Tür hereinstreckte, so lachte jedem Zuschauer das Herz, die behaglichste Heiterkeit kam mit ihm und begleitete ihn bis zur Kulisse, der grämlichste Kritiker stand vor diesen außerordentlichen Wechselwirkungen zwischen Wilhelmi und seinem Publikum entwaffnet und hatte nichts Besseres zu tun, als in die rauschende Anerkennung einzustimmen[38])." Anschütz unterscheidet zwei Schauspielerkategorien: das Genie und den begabten Künstler. Der Inbegriff des Genies ist ihm Ludwig Devrient, „ihm hatte der Genius den Weihekuß gegeben. Devrient war einer jener glücklichen Künstler, die über keiner Aufgabe lange zu studieren brauchen. Wenn er eine neue Rolle durchgelesen hatte, stand sie auch gewöhnlich schon als festes Bild vor seinem Geiste. Ein zweiter Teil im Bereich der Bühne brauchte er nur anzulegen und traf rein schwarz. Viele seiner unerreichten komischen Rollen traf er fast improvisatorisch, unterstützt von einem Nachahmungstalent, wie ich es nur bei wenigen Menschen angetroffen habe. Jede etwas auffallende Persönlichkeit, die ihm in den Weg kam, war sein Eigentum und figurierte in idealisierter Form in irgendeiner Leistung[39])." Wie fein und charakteristisch zeichnet doch Anschütz den vom Mimus inspirierten Intuitionsschauspieler und vor allem, mit welchem Abstand betrachtet er ihn. Genau wie der Genialität Devrients wird er der mehr von intellektueller Begabung geleiteten Julie Gley-Rettich gerecht: „Mit einer bei Frauen seltenen

[37]) Allgemeine Theaterzeitung, 21. April 1850 („Theaterjammer und Katzenjammer").
[38]) Erinnerungen, S. 262 f.
[39]) Ebenda, S. 164.

geistigen Begabung und Bildung, mit einer glühenden, rastlos schaffenden Phantasie, mit einem feurigen Temperamente und einer angenehmen Gestalt ausgerüstet, mußte das gewaltige Schauspieltalent dieser Frau eine außerordentliche Laufbahn zurücklegen. Die klare Einfachheit ihrer Darstellungen, von dem reichsten Geistes- und Seelenleben gehoben, von der reinsten Sittlichkeit veredelt und verschönert, gewann dem neunzehnjährigen Mädchen bei ihrem Gastspiel als Jeanne d'Arc die Herzen der Wiener[40])." Niemals hätte Anschütz versucht, fremde Leistungen mit seinem Maß zu messen, er anerkennt Löwe als Darsteller einer eigenen, ungemein vielseitigen Individualität ebenso wie Fichtner als Meister des abgerundeten Ganzen, sieht den virtuosen Gastspieltyp Dawisons in rassischen Eigenheiten verwurzelt und begreift von diesem Standpunkt aus dessen Vorzüge und Nachteile, findet zwischen Rachel und Ristori den gleichen Unterschied wie zwischen Genie und Talent und sieht sein Ideal der weiblichen Schauspielkunst in Sophie Schröders Heroinendarstellung nach Weimarer Vorbild. Die Beschreibungen der Kollegen gehören mit zum dokumentarisch Wertvollsten in diesen Memoiren, besonders deshalb, weil der Verfasser dabei auf den ethischen Sinn des Ensemblespiels eingeht und genau die Wesenszüge charakterisiert, die das Grundelement des Burgtheaterstils ausmachen. Dabei ist ein echtes Verwandtschaftsverhältnis zwischen dem Nichtwiener und der Ensemblegemeinschaft zu beobachten. Anschütz manifestiert sein Darstellungsideal immer wieder im Zusammenspiel von Einfachheit, Klarheit und Schönheit, daneben taucht schon bei frühen Schilderungen ein Streben nach Leichtigkeit, musikalischer Gelöstheit und Beschwingtheit in Ton und Gebärde auf — und äußert damit eine Wesensgleichheit mit österreichischem Empfinden, die als Grundlage für sein Verständnis der Wiener Verhältnisse angesehen werden muß und deren Wissen um eine Eigengesetzlichkeit des Burgtheaterstils den Wert dieser Schilderungen bestimmt. Den gemüthaften Darstellungsduktus will Anschütz für Wien angewendet sehen, er kritisiert in diesem Sinn sehr aufschlußreich Seydelmann[41]), daß er „statt Produkten der Phantasie, des bildungsfähigen Naturells, Schöpfungen der Reflexion und der Grübelei aufstellt, die selten zur Phantasie und zum Gemüte sprechen, eben weil sie den Eindruck des Absichtlich-Künstlichen machen und so die Illusion aufgehoben wird". Das unmittelbare Ansprechen der Empfindungen des Publikums war im Burgtheater immer erstes Gebot gewesen und wie sehr man in Wien an geistige und seelische Mitarbeit des Zuschauers gewohnt ist, drückt außerordentlich originell eine Kritik aus, die aus einer ganz anderen Sphäre des Kulturlebens stammt und doch auch für das Burgtheater Gültigkeit hat: gerade im Gemeinschaftsgefühl von Parkett und Galerie, von Vorstadttheater und von Hofbühne liegt ja die an barocke Lebensformen gemahnende, spezifisch-wienerische Eigenart begründet, deren Charakterisierung diese „Erinnerungen" so unendlich wertvoll macht. So schreibt der „jüngste Eipeldauer" in breitester Mundart an seinen Herrn Vetter in Kagran über das Gastspiel einer ausländischen Künstlerin im Theater an der Wien: „Es hat ihr halt sehr gschadt, daß sie bei

[40]) Ebenda, S. 355. [41]) Erinnerungen, S. 183.

so viel Kunst so wenig Gfühl zeigt hat, hier will man halt, daß es einen rührt, ergreift, net daß man bloß bewundert und eine Empfindung hat, wie wenn man einen g'schickten Seiltänzer sieht, der recht halsbrecherische Sprüng macht und wo man lieber auf die Seiten schaut als daß man bemerkt, wie er das Unterste zu Oberst kehrt[42])." Die enge Verbundenheit und gegenseitige künstlerische Befruchtung zwischen Burgtheater und Volkstheater — ein so beliebter Darsteller wie Heurteur hatte seine Laufbahn am Theater an der Wien begonnen — ist einer der Hauptwesenszüge der „Goldenen Zeit" des Wiener Burgtheaters unter Schreyvogel, für deren Beschreibung Anschütz als Chronist gelten darf. Der Künstler findet bei seinem Eintritt besten „Burgtheatergeist" vor und beschreibt ihn mit so viel Verständnis für das gerade im Wien vor 1848 besonders starke Zusammenspiel der politischen und künstlerischen Kräfte, mit so humorvollem Eingehen auf die so typisch bodenständigen Eigenheiten der Zensur, daß seine „Erinnerungen" auch dann als wertvoll anerkannt werden können, wenn sie das Wiener Kunstleben von seiner zweiten Seite betrachten. Aus dem Burgtheater, dessen Versammlungen im Foyer Anschütz immer ehrfurchtsvoll als „feine Gesellschaft, in der ein freier Scherz ausnahmsweise erlaubt ist", empfindet, findet er den Weg einerseits zu den Salons der Aristokratie — auch hier wieder wichtigstes Kulturdokument in der Schilderung des Lokalkolorits — anderseits zur Anerkennung der Vorstadtbühne. Der Wert dieser Beschreibungen liegt wieder nicht in der Vermittlung von Tatsachen, denn diese entbehren sehr oft der historischen Genauigkeit, sondern in dem reifen Wissen um die kulturelle Brücke, die hier vom Volkstheater zum Burgtheater reicht und die Bevölkerung der ganzen Stadt über soziale Abgründe hinweg zur Erkenntnis der gemeinsamen Lebensanliegen verbindet: „während der ersten Vorstellung dieser Art war ich in die geistigste Anregung versetzt und unter fortwährendem convulsivischem Lachen bis zu Tränen gerührt worden. Was dem gefesselten Geist des Dichters zu sagen verboten war, das ergänzte, erläuterte und verdolmetschte ein Künstlerkreis von Schauspielern erster Größe. Wer nicht Ignaz Schuster als Staberl und Knakerl, Raimund als Hamlet und in den Feenpossen «Geist auf der Bastei», «Fee aus Frankreich», wer nicht Sartori, Korntheuer, Landner, nicht die Huber, Demmes und Krones gesehen hat, wird nie einen Maßstab für die Würdigung des damaligen Leopoldstädter-Theaters finden. Das waren Kunstgenüsse der besten Art, hier wurde eine Charakteristik in der Darstellung geboten, die überzeugend, überwältigend wirkte[43])." Den Beweis für die enge Verwandtschaft des Künstlers Anschütz mit österreichischem Wesen und gleichzeitig für die Gültigkeit seiner Schilderungen in dieser Richtung erbringt Adolph Glasbrenners in ganz anderen Lebenssphären verwurzelte Stellungnahme zum Wiener Volkstheater und zur Parodie auf diesen Bühnen. Das Theater in der Leopoldstadt läßt er als Stätte der leichten Unterhaltung noch gelten, „Arlequin und Colombine girren hier zärtlich und der zaubrische Maschinenmeister führt sie endlich ans Ziel. Mit diesen

---

[42]) Briefe des jüngsten Eipeldauers (Josef Richter), 1820—1821.
[43]) Erinnerungen, S 211.

Pantomimen wechseln nun die Volksdichtungen mit ihren gemütlichen Liedern und trefflichen Späßen, bunte neckische Gestalten tauchen auf und nicht selten würzt tiefe Lebensweisheit das heitere Mahl" — den Wert der parodistischen Darstellungen, die Anschütz so verstehend beschreibt, verkennt er vollständig: „In Wien ist kein einziger Aristophanes, weil Österreich kein Griechenland ist: Was dort von dieser Gattung zum Vorschein kommt, ist witz- und geistloses Zeug, ohne alle Persiflage auf die Übertreibungen des ernsten Originals. Das Volk wird auf einige Augenblicke belustigt, aber mit leerer Seele geht es hinaus und gewöhnt sich nach und nach alles Große und Erhabene in den Staub zu ziehen[44])." Gerade die ernste Künstlernatur in Anschütz erkannte sehr wohl das gesunde Wurzeln österreichischen Kunstlebens im Volkstum, das den im gesamten deutschen Sprachgebiet immer wieder entstehenden Riß zwischen Volkstheater und Bildungstheater für Wien jedesmal verhindern konnte, und gab sich deshalb mit sorgloser Heiterkeit den bunten, überschäumenden, aus uraltem Possengeist schöpfenden Darstellungen der Vorstadtbühnen hin.

Zwei weitere wichtige Problemgebiete umfaßt Anschütz in seinen Erinnerungen: die soziologischen Verhältnisse des Schauspielerstandes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Wirkungsgeschichte, also die Miteinbeziehung des Publikums als gleichwertigen Faktor in die theatralische Welt.

Die sittliche Forderung, die Anschütz immer wieder aufstellt und von deren Erfüllung er ausnahmslos die ethische Werthöhe eines Künstlers abhängig macht, hat ihre Grundlage in den von Ekhof begonnenen Bestrebungen nach gesellschaftlicher Gleichstellung des Schauspielerstandes mit den anderen Berufen. Der Verbürgerlichungsprozeß, den der Künstlerberuf durchmachte, hat zu dieser Zeit ein Stadium erreicht, das den seßhaften Schauspieler vergleichend neben den Vagabundentyp stellt und den Wunsch nach festem Sitz und Engagement entstehen läßt. Daneben ist es die ganz besondere Position des Wiener Hofburgschauspielers, die Anschütz dem Komödiantentum seiner Wanderjahre entgegenhält, die Stellung des gefeierten Publikumslieblings, des guterzogenen und gebildeten Weltmannes, der in alle Schichten der Gesellschaft Eingang findet und dessen Schulung in den Gebräuchen der vornehmen Welt die Wiener Aristokratie selbst übernommen hat. Bei einer Betrachtung vom distanzierten Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus verkörpert Anschütz den Künstlertyp, der nach Hermann Bahr das Ende der „elementaren" Schauspielkunst bedeutet und der aus einer Eingliederung des Künstlers in den Stand des Hofbeamten hervorging. Gerade aus der Stellungnahme zu diesem Problem aber ist die Vorrangposition des Burgtheaters in einem Augenblick zu erkennen, da das deutsche Theater abzusinken und zu veräußerlichen droht und nur die fast bürgerliche Ordnung im Bühnenbetrieb dazu helfen kann, Spielplan und Ensemble auf konkurrenzloser Höhe zu halten. Wenn aber Anschütz als „Verfallserscheinung einer neuen Zeit" den reisenden Virtuosen schildert, der sich bewußt allen bürgerlichen Gesetzen entzieht und auf die Vorrechte seines Künstlerstandes pocht, dann gibt er damit

[44]) Adolph Glasbrenner, „Bilder und Träume aus Wien", Band 2, Leipzig 1836.

Aufschluß über den Beginn einer viel selbstbewußter orientierten Berufsauffassung, die schließlich wieder zu einer diesmal vom Künstler angestrebten Loslösung des Schauspielers aus den Grenzen bürgerlicher Ordnung führte.

Die Behandlung des Problems der Nachwuchsausbildung ist besonders für den Rahmen des Burgtheaters, aber auch weit darüber hinaus, allgemeingültig: nämlich als Forderung nach Erprobung des jungen Schauspielers im Kreis des Ensembles, nach Schulung an den Vorbildern im Zusammenspiel des praktischen Theaterbetriebes, wie es am Burgtheater die Regel war und als Ablehnung des theoretischen Unterrichts bei einem Lehrer, „von dem der Schüler nur die Äußerlichkeiten abmerkt, das heißt, seine Manier oder Unmanier. Hierdurch muß er einseitig werden, während er im Theater Gesamtdarstellungen beobachten und prüfen kann[45])." Die Zeugnisse Lewinskys und Sonnenthals über die Art ihrer Ausbildung beweisen dann die Schulung im Rahmen des Burgtheaterensembles ganz im Sinne der Forderungen des „Altmeisters Anschütz[46])".

Das letzte, aber beinahe das wichtigste Gebiet umfaßt die Beziehung des Künstlers zu seinem Publikum. Wie selten ein Schauspieler ist sich Anschütz über die soziologische Struktur seines Zuschauerkreises im klaren, er weiß zwischen den verschiedenen Publikumsschichten und ihrer Aufnahmebereitschaft und Verständnisfähigkeit zu unterscheiden[47]), gibt aber keinen Aufschluß darüber, ob er sich etwa von der jeweiligen Zusammensetzung des Publikums in der Durchführung der einen oder der anderen Rolle beeinflussen ließ. Richtige Publikumsschilderungen stammen aus der Wiener Zeit, sie verfolgen eine Entwicklung zur verständnisvollen Reife nach 1848, die er als Verdienst von Schreyvogels künstlerischer Niveausteigerung ansieht und an der im Zeitraum von zwanzig Jahren vollständig veränderten Aufnahme schwieriger Werke, wie z. B. des „Prinz von Homburg", registriert. Auch hier wieder liegt der Wert dieser Beschreibungen in der Art des Künstlers, eine Publikumsreaktion nicht nur festzustellen, sondern ihrer Entwicklung von Szene zu Szene nachzuspüren und damit ein Bild der geistigen Beschaffenheit des Zuschauerkreises zu entwerfen, das wieder den Rückschluß auf die sozialen und politischen Verhältnisse ermöglicht. Dem Auswahlprinzip des Publikums, das sich in der verschiedenartigen Reaktion auf bestimmte Szenen äußert, versucht Anschütz nahezukommen, wenn er die Aufführungsschilderung des „König Lear" vom wirkungsgeschichtlichen Standpunkt aus durchführt: „... als die Szene mit Goneril begann, hätte man eine Stecknadel können fallen hören, so gespannt war man hüben und drüben. Aber schon bei den Worten: ‚Oh Lear! Lear! Lear! Schlag an dies Tor, das Deine Blindheit einließ ...', kam Leben und Bewegung in das Auditorium, das erste Beifallszeichen ertönte und gestaltete sich nach dem Fluche über Goneril zu einem mich selbst überraschenden Sturm. Das Publikum rief mich bei offener Szene hervor und weil dies durch die kunstsinnigen Gesetze des Hofburgtheaters verboten ist, mußte man sich

---

[45]) Anschütz, Erinnerungen, S. 209.
[46]) Josef Lewinsky, „Heinrich Anschütz". Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 14. Adolf Sonnenthal, Briefe, a. a. O.
[47]) Vgl. dazu Erinnerungen, S. 239 ff.

entschließen, die kurze Szene zwischen Goneril und Albanien wegzulassen und mich gleich die nächste Szene beginnen zu lassen, eine Auskunft, die bis zu meiner letzten Darstellung der Rolle beibehalten werden mußte. Die Szene auf der Haide wurde von den Zuschauern mit einer Art stummen Entsetzens begleitet, das nach der Wahnsinnsszene wieder zur brausenden Akklamation umschlug[48])." Nicht nur den Ursprung des der eigenen Leistung gezollten Beifalls verfolgt Anschütz, sondern er begründet eben aus seinem Wissen um die naturellmäßig und soziologisch bedingte eigenartige Theatereinstellung dieses Publikums heraus auch die für den Uneingeweihten oft unverständlichen Erfolge von verstümmelten Stücken: „Schreyvogel wußte, daß sein Publikum noch nicht ganz geeignet war, so furchtbar erschütternde Eindrücke wie den unveränderten Schluß des Lear in sich selbst auszugleichen, daß ein sentimentaler Zug aus der Iffland-Kotzebueschen Repertoirezeit einen friedlicheren Ausgang vorziehen und daß das Stück durch diese Konzession populärer werden würde[49])."

Die Vielfalt der Publikumsbeschreibungen, die Anschütz bietet, führt auf eine der wichtigsten Voraussetzungen für jede Theaterforschung: zum Verständnis der Publikumsstruktur der betreffenden Zeit und damit zur Beleuchtung der Wechselwirkungen zwischen Zuschauerraum und Bühne, die in Wien so ganz besonders stark sind und die Anschütz durch sein verständnisvolles Eingehen auf das Volkstheater in ihren Wurzeln erkennt und begreift.

Die Gültigkeit der Lebenserinnerungen von Heinrich Anschütz für jedes der von ihm behandelten Gebiete ist also einwandfrei zu beweisen: sie manifestiert sich erstens im Selbstbild als einem direkt wertvollen Aufbauelement für eine weitere Forschungsarbeit und zweitens in einem indirekten, aber äußerst wertvollen Beitrag zur Charakterisierung der kulturellen und geistigen Struktur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

---

[48]) Anschütz, Erinnerungen, S. 256.
[49]) Ebenda, S. 257.

WANDLUNGEN DES MYSTERIUMS

Mit Tafel III

Von Joseph Gregor (Wien)

In der Definition und Auffassung des Mysteriums, also eines für mehrere umfassende Gebiete gleich wichtigen Gegenstandes, sind in den letzten Jahren wesentliche Veränderungen eingetreten. Vom Standpunkte der Theaterwissenschaft schien es der Forschung zunächst ausreichend, jene Gattung des mittelalterlichen Dramas so zu benennen, die den Kirchenraum als Spielort verlassen und soviel profane und freie dichterische Elemente aufgenommen hatte, um den Zusammenhang mit der Liturgie definitiv zu lösen[1]). Es trat also gerade in jenem Augenblicke, da sich das religiöse Theater vom officium am weitesten entfernte, die Bezeichnung ein, die den Urgrund des religiösen Dienstes bildet. Es mag sein, daß dieser Widerspruch bei der weiteren Forschung[2]) mitbestimmend war, die Wurzeln des religiösen Theaters viel weiter zu spannen und sich damit dem mystischen Grundbegriff auch für die Gesamtheit wieder zu nähern. Parallel dazu verläuft die Anschauung der jüngsten pastoralen Liturgie, den Begriff des Mysteriums so umfassend zu gestalten, daß ein religiöses Leben außerhalb des Mysteriums gar nicht denkbar ist, selbstverständlich im Schoße der Kirche[3]).

---

[1]) Bei H. H. Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935, tritt die Bezeichnung „Mysterienspiel" für die französische Gruppe ein, mit Betonung des Hervortretens der Dichterpersönlichkeit, allerdings auch mit der wichtigen Beobachtung, daß sich schon in das ältere Spiel (12. Jhdt.) Szenen einschieben, die zum späteren Mysterienspiel führen. Der Grundgedanke der Wandlung des Mysteriums, hier also in umgekehrter Zeitrichtung, ist also bereits gegeben (S. 36 f.).

[2]) „Die Kirche selbst aber hatte indirekt den Anstoß zum allmählichen Durchbruch dieser die Völker trennenden Spielausprägungen dadurch gegeben, daß sie beim Erweitern und Heraustreten des Spiels aus dem engsten liturgischen Rahmen, in diplomatisch kluger und feinsinniger Anpassung an die Vorvergangenheit der betreffenden Völker, vielfach auf ihren altüberkommenden Brauchtümern weiterbaute (H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948, S. 18). In der weiteren Folge des Gedankens wird der Durchbruch der „eigengeprägten Phantasie und Gestaltungsgabe" gegenüber der „liturgischen Gleichartigkeit" des „religiös-mittelalterlichen Spiels" erklärt. — „Ein einziger Blick in den Liber usualis et officii, das Meßbuch ... zeigt aber an, daß sich der ganze Gottesdienst auf die Verbindung der mystischen Handlung ... mit der Dialog- und Responsorienform eingestellt hat (Gregor, Weltgeschichte des Theaters I, zw. Ausg. München 1944, S. 173)." Es folgt die dramatische Analyse des Schlusses des Karfreitagsgottesdienstes, Feria VI in Parasceve. Während das erste Zitat aus der Liturgie heraustritt, sucht das zweite nach dem dramatischen Charakter innerhalb der Liturgie.

[3]) D. Barsotti, Vie mystique et mystère liturgique (Orig. Florenz 1951), franz. (von

Die von der Wissenschaft so eifrig gepflegten Vergleiche mit Tatsachen der Mythologie, der Völkerkunde und -psychologie werden ausgeschieden, die alte strenge Trennung „heidnisch" und „christlich" wieder hervorgehoben. Anderseits aber wurde das durch diese Disziplinen, namentlich aber durch die sich seit einigen Jahren immer mehr entfaltende Mysterienforschung[4]) gelieferte Material so erdrückend, daß selbst auf dem Boden der strengen pastoralen Liturgie sich ein erfreulicher Umschwung, und zwar zugunsten des Theaters, bemerkbar macht[5]). — Ist dem aber so, so muß die Theaterwissenschaft ihrerseits folgen. Bei der unendlichen Wichtigkeit des Zusammenhanges des religiösen, vielleicht des gesamten Theaters mit den Gegenständen der Liturgie erscheint es also notwendig, die Grundbegriffe zu revidieren, ihre Entwicklung auf den verschiedenen Feldern festzustellen, um möglicherweise eine größere Einheitlichkeit, vielleicht sogar eine klarere Erkenntnis aufzufinden, die für das Denken über diesen Gegenstand oder für seine Praxis nützlich sein könnte.

Nach der heutigen Mythologie sind die Mysteria öffentliche, aber geheime Festgebräuche. Das Schwergewicht ist auf die Geheimhaltung *(ἄρρητον)* zu legen. K. Kerenyi[6]), ausgehend von den Festen Athens, findet eine sehr schöne Formel in Goethes „heilig öffentlich Geheimnis" und erklärt weiter:

M. F. Moos und J. C. Renard), Paris 1954. „Der Abgrund, der die Materie vom Geiste trennt, ist tief. Der Abgrund, der jeden geschaffenen Geist von Gott trennt, aber unendlich. Das Mysterium Gottes ist das Mysterium Christi (S. 16)" — das wahre Mysterium ist also Christus selbst. Nur die Kirche kann eine mystische Lehre besitzen. Außerhalb der Kirche, z. B. in Indien, sind mystische Regungen möglich — das Mysterium besitzt die Kirche allein. Am Jüngsten Tage wird das gesamte geschaffene Universum vom Lichte erfaßt und verschlungen werden (s'engloutir). — Den letzten drei Tagen der Osterwoche hat Louis Bouyer ein ganzes Werk gewidmet: Le mystère pascal, Paris 1945. Es ist ungemein belehrend, wie das Gesamtmysterium, etwa in dem vorzitierten Sinn, sich selbst bis in einzelne Riten verteilt, so daß die Feuerweihe als Mystère de l'illumination, die Wasserweihe als Mystère de l'eau erscheint usw.

[4]) Eine volle Übersicht gewährt die Eranos-Tagung 1944 (Eranos-Jahrbuch XI, Zürich 1945), auch unter Teilnahme theologischer Forscher.

[5]) Es ist eine bedeutende, durchaus positiv zu wertende Überraschung, A. M. Roguet, den Leiter des Centre de Pastorale liturgique, aus dem die unter [3]) besprochenen beiden Schriften hervorgegangen sind, ganz auf der Seite des Theaters zu finden. Vom Worte Copeaus ausgehend, daß die Messe das schönste und edelste Drama sei, analysiert Roguet ihren dramatischen Charakter und kommt zu dem Schlusse: „La messe ressemblerait plutôt à la tragédie antique, celle d'Eschyle surtout, qui retrace un événement sacré, connu de tous les spectateurs, et qui est à la fois célébration et représentation." Auf einige der sehr fruchtbaren Vergleiche Roguets, die auf die Wandlungen des Mysteriums weisen, wird noch zurückgegriffen werden. Hier genüge seine kühne Parallele zwischen dem Verlangen nach einer Raumbühne (wie sie aus den Versuchen Copeaus im Théâtre Vieux Colombier hervorgegangen sei) und dem wachsenden Gebrauche, die Messe in die Mitte der Gläubigenschar zu stellen (Vorwort zu G. Cohen, Anthologie du Drame Liturgique en France au Moyen-Age, Paris 1955, S. 13). Die Raumbühne für das Mysterium der Messe wäre erreicht, wenn über dem Apostelgrab der Peterskirche in Rom zelebriert würde. C. Holzmeister hat für beide von ihm projektierten und in Bau befindlichen Dombauten Brasiliens die absolute Rundbühne zum Vorbild gewählt: der Altar befindet sich im Zentrum eines kreisförmigen, überwölbten Raumes, der mindestens 10.000 Personen faßt.

[6]) Mysterium der Kabiren. I. Der Sinn der Bezeichnung „Mysteria". Eranos a. a. O., S. 20.

„Ihr (der griechischen Religion) Geheimnis mag ausgesprochen schon zu einer Banalität geworden sein: denn es hörte mit dem Ausgesprochenwerden einfach auf, war nicht mehr jenes Arreton, das in seiner Unaussprechlichkeit eine besondere Sichtbarkeit und Hörbarkeit, gleichsam einen atmosphärischen Körper um sich erzeugte, aus Handlungen und Bewegungen, aus Dunkelheit und Licht, aus Stummheit und Stimmen. Nur wer diese Atmosphäre evozierend preisgab, wer die Mysteria ‚austanzte' oder ‚ausszenierte' kam dem Aussprechen des Unaussprechlichen nach."

Es darf hinzugefügt werden, daß lange bevor sich die Regung zu „szenieren" einstellte, die uns natürlich besonders interessiert, zwei Bestimmungsstücke hervorragen: das der Reinigung, auf dem Wege zum sacramentum gelegen, und das der Erscheinung der Gottheit, auf dem Wege zur Eucharistie. Die Beschwörung der Totenwelt (Nekyia) im XI. Gesang der Odyssee ist ein in allen Teilen beschriebenes Mysterium, nicht ganz ohne die szenische Komponente, da die entsprechende Landschaft, „immer mit Dunst und Grauen verhüllt", dazu ausgesucht wird[7]). Gegenstände und Riten des Opfers werden genau angegeben, ihr Zweck liegt darin, die Schatten anzulocken und ihnen durch den Bluttrank eine erhöhte Wesenheit zu verleihen, so daß ihre Stimmen und Verkündigungen hörbar werden. Es ist selbst auf der höchsten gegenwärtigen Stufe in der katholischen Kirche möglich, den Toten sakramentale Opfer (Ablaß) zuzuwenden, um ihre Existenz im Jenseits zu verbessern. Mit voller Deutlichkeit spricht der Demeter-Hymnus[8]) den sakramentalen Charakter aus, der in den eleusinischen Festen zu den größten antiken Mysterien erwuchs. Für die zweite Komponente, das Erscheinen der Gottheit, seien nur wenige ausgewählte Fälle zitiert, die uns zu dem größten, schon theaterwissenschaftlich diskutierten hinleiten. Bei der geheimen Jünglingsweihe der Karesau-Insulaner (Neuguinea) wird durch Schlagen des Wassers, Spuren im Sande usw. den Knaben zunächst der Eindruck der Geister erweckt. Diese erscheinen dann persönlich aus dem Geisterhause, zunächst zwei in riesigen Gerüsten aus Holz und Kasuarfedern, versehen mit einem Fische; nach ihrem Tanze und ihrer Rückkehr in das Geisterhaus werden sie von zwei anderen in Vogelmasken abgelöst, auch diese tanzen[9]). Auf den westlichen Inseln der Torres Straits werden Handlungen und Gewohnheiten der Verstorbenen in Mänteln und Masken dargestellt; Frauen und Kinder müssen von weitem zusehen, damit sie meinen, es handle sich um wirkliche Geister[10]). Hart

[7]) Od. XI, 15 (nach R. A. Schröder, Leipzig 1923).

[8]) Es handelt sich um den Augenblick, da Demeter, beruhigt durch den Spruch des Göttervaters, ihr schaffendes Werk in den Fluren beginnt:
„Selig und welcher das ansah / Von Menschen über der Erde! Der aber weihunwert, oder unteilhaft: nimmer ein gleiches Looset er, untergegangen einmal ins dämmrige Finster (Altjonische Götterlieder unter dem Namen Homers, deutsch von R. Borchardt, München 1923, S. 19)." Diese Übersetzung ringt schon nach Wiedergabe des Arreton. Der Sinn des Originals ist dieser: Soeben hat Demeter ihrer Umgebung eine Reihe von Bräuchen mitgeteilt, die man weder erforschen noch aussprechen möge. Wer sie geschaut, ist selig. Wer aber diese Weihen nicht empfangen, werde als Toter im düsteren Reich der Finsternis leben.

[9]) P. W. Schmidt, Anthropos, Revue Internat. d'Ethnologie, St. Gabriel, Bd. II, S. 1029. Nach dem geschilderten Anblick dürfen die Prüflinge der Jünglingsweihen weder Fisch- noch Vogelfleisch genießen.

[10]) Hutton Webster, Journal of the royal anthropological Institute, London, Vol. 41, S. 482.

am Rande des Übergangs vom Dämon zum Gott steht der altäthiopische Kumang, ein Geheimbund alter Männer, die ihre Maske dieses Namens in einer Grube verwahrt haben. Opfer und tagelange Beratungen gehen dem Feste voraus. Endlich erhebt sich die Maske aus der Grube; sie schreit, singt und vollführt einen Rundtanz rings um die Alten. Auf Befragen weissagt der Kumang und gibt allerlei Ratschläge, zuletzt eröffnet er dem Vorsteher des Bundes, ob er das nächste Fest noch erleben würde. Aber schon während dieses Festes selbst vollzieht sich ein großes Sterben „unter dem Andrang der richtenden Macht". Der Berichterstatter[11]) versichert, der Kumang hätte zuerst die Gestalt eines zehnjährigen Knaben, schließlich die Höhe eines Palmbaumes besessen!

Das größte Beispiel, zugleich jenes, das unsere Behauptung von der Notwendigkeit einer Revision des Begriffes „Mysterium" auf dem Gebiete der Theaterwissenschaft am besten deutlich macht, ist das sogenannte „Geistertheater" der Selk'nam auf Feuerland. Während der genaueste Kenner und Erforscher jener Stämme, W. Koppers, sich von hier, von einem Kulturniveau, das etwa dem Ende des Altpaläolithikums entspricht, geradezu ein „neues Licht", das „zur befriedigenden Aufhellung des antiken Mysterienwesens" führen könnte, erwartet[12]), lehnt O. Eberle, dessen Forschungen zum Theater der Urvölker sich vielfach auf die beiden großen Erforscher der Feuerlandindianer (Koppers und M. Gusinde) stützen, den Mysteriencharakter im selben Falle rundweg ab: „Das Urkultur-Mysterienspiel", in dem die Gottheit hörbar und sichtbar in Erscheinung tritt, fehlt[13]); Koppers sucht das Mysterium, Eberle findet das Theater. Die beiden Standpunkte aber dürfen einander nicht dauernd ausschließen.

Grundlage des Klóketenfestes der Selk'nam ist ein Mythos, den Eberle nur als „Rechtfertigung" des Geistertheaters ansieht, für Koppers entspricht der Xalpen (als Herrin der Klóketen) die Demeter (als Herrin von Eleusis[14]). Die Gottheit der Selk'nam verläßt ihr dunkles Reich und unterwirft die Männer des Stammes grausamen Folterungen; ihre Maske wird den von ferne angstvoll zusehenden Frauen (die an die Realität der Göttererscheinung glauben) auch gezeigt. Von einem der Männer wird der Sohn der Xalpen gezeugt, der schwächste der Prüflinge; handelt es sich doch zugleich um eine Initiationsfeier. Die Erscheinung dieses entsprechend kostümierten Sohnes der Xalpen löst die Spannungen und führt helle Freude herbei, entsprechend dem Rufe von Eleusis: „Einen heiligen Knaben hat die Erhabene geboren, die Starke einen Starken." Die Analyse des Geistertheaters als solches, der Aufbau der Spielhütte, wohl des ältesten Theaterbaus der Welt, Kostüme, Masken, Spielordnung und Leitung finden sich bei Eberle vorbildlich beschrieben und interpretiert, nur muß man

---

[11]) L. Frobenius: Kulturgeschichte Afrikas, Wien 1933, S. 253 f.
[12]) Zum Ursprung des Mysterienwesens, Eranos a. a. O., S. 227.
[13]) O. Eberle: Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker, Olten und Freiburg i. Br. 1955, S. 263. Trotzdem in den Tafeln eine Reihe höchst wirksamer Geistermasken, auch ein erdentstiegener Riese, wie von Webster (zu Anm. 10) beschrieben.
[14]) Koppers, a. a. O., S. 240.

befürchten, daß der Mysteriencharakter, den die beiden genannten Forscher noch 1921—1922 vorfanden, dadurch definitiv verdeckt wird, während jene Völker sich stets auf der Schwelle zwischen Geheimnis und Spiel befinden. Das Zeugnis Gusindes, der auf Wunsch der Indianer auch persönlich ein Spiel mitmachte und erklärt, es sei ihm sein eigener Ruf „unheimlich und beängstigend" gewesen[15]), während ihn die gläubigen Frauen in dem Dorfe bemitleideten, daß nun auch der sympathische Europäer in der Gewalt der Xalpen sei, ist wohl deutlich genug.

Wir haben das Glück, in den Texten des Ramesseums (XIX. Dyn.) ein Osiris-Mysterium aufgezeichnet zu finden, das also dem Homer noch mindestens ein halbes Jahrtausend vorangeht. Die Anlage entspricht erstaunlich den mittelalterlichen Dirigierrollen, sogar mit noch klarerer Differenzierung, wenn auch nur die Szenen Nummerneinteilung aufweisen[16]). Ein heiliger Pfeiler bezeichnet Osiris, ihm werden Tierköpfe geopfert, die den Kopf seines Feindes Seth vertreten. Dann wird dieser selbst in Gestalt eines Strickes um den Pfeiler gelegt — in solcher Gestalt, um selbst geopfert (garottiert) zu werden. Der Pfeiler wird dann geneigt, sei es um den Tod des Osiris, sei es um ein Noumenon zu bezeugen. Freilich bemerkt schon der Herausgeber, daß zwar die Folge der rituellen Handlungen als klar und gut verkettet, der Dialog und die szenischen Bemerkungen aber als „obscur, maîs parfois même francement déconcertant" bezeichnet werden müssen. Eines können wir jedenfalls mit Sicherheit entnehmen: das Symbol des Pfeilers, der Tierköpfe, des Strickes ist an die Stelle der mythischen Gestaltung getreten. Georges Nagel[17]), der die Osiris-Mysterien übersichtlich zusammengefaßt hat, teilt den nachstehenden, streng sakramentalen Text einer Mundöffnung mit:

---

[15]) Eberle, a. a. O., S. 283.

[16]) X. Drioton: Ce que l'on sait du théâtre égyptien, Ed. de la Revue du Caire 1938, S. 11—17. Der Text ist dreiteilig, er enthält in der Mitte die Namen der handelnden Hauptpersonen, links davon eine Dialoganweisung, rechts die Regiebemerkung. Z. B. zu Szene XIV:

„Nun wird der geheiligte Pfeiler von den königlichen Angehörigen aufgerichtet. Horus hat befohlen, Seth unter Osiris anzubringen.

Horus zu seinen Kindern: Macht, daß er unter ihm bleibe. Isis und Nephthys zu den Kindern des Horus: Stoßt ihn unter den Gefallenen!	Seth unter dem beweinten Osiris. Die Kinder des Horus.	Der geweihte Pfeiler wird aufgerichtet. (Umher?): Die königlichen Angehörigen. Der Oberpriester von Heliopolis."

[17]) Les „Mystères" d'Osiris dans l'ancienne Egypte. Eranos a. a. O., S. 145. Gewiß sind Tötung, Zerstückelung und Wiedererstehen des Osiris der älteste uns bekannte Fall einer dargestellten Passion, wie Orpheus und Dionysos. Wahrscheinlich liegt die Wurzel bei der alterythräischen Kultur, einer Welle, die westwärts durch Afrika zieht, bis zu der durch furchtbare Masken ausgezeichneten Loango-Gegend. Das Leiden knüpft sich an den Mythos des Feuers, die beiden jungen Menschen, die eigens zur Entzündung des Staatsfeuers erzogen wurden, werden hierauf und nach einem Geschlechtsakt sofort getötet (L. Frobenius, Erythräa. Berlin 1931, S. 219 f.). — Eine Abspiegelung der in entlegenste Epochen der Menschheitsgeschichte reichenden Passion teilt R. Stumpfl (Kultspiele der Germanen, Berlin 1936, S. 212) mit. In dem Dorfe Vizye in Thrakien geschieht die Tötung eines Brautpaares durch einen verborgenen Dämon; es folgt die Wiederbelebung. Alle drei Spieler sind maskiert.

„Ein Totenpriester bringt den Sohn (Horus) zur Statue des Verstorbenen und spricht: O Statue des Osiris N., ich bin gekommen und habe dir deinen Sohn mitgebracht, damit er deine Lippen trenne und deine Augen öffne ... Geliebter Sohn, öffne den Mund und die Augen des Verstorbenen, zuerst mit dem eisernen Messer, dann mit dem Finger von Vermeil. Der Sohn nimmt das Messer, hebt es mit beiden Händen hoch und berührt vorsichtig Mund und Augen."

Es ist, wie in der Szene des Opfers an den Osiris, vollkommen deutlich, daß die Wesenheiten des Verstorbenen und des Osiris, des Priesters und des Horus ineinandergleiten. Es zählt dies, wie auch Herodot in seinem berühmten Vergleich der Mysteria des Osiris und jener der Demeter hervorhebt, zum Arreton[18]). Aber es muß auch hier die Fortdauer wahrgenommen werden, die die Heiligung der Sinne, durch die das Göttliche in uns eingeht, auch heute noch zu einem sehr wesentlichen Bestandteil des Rituales macht[19]).

Wenn ein so bedeutender theologischer Forscher, wie Hugo Rahner, ausruft: „Das Holz, auf das sich Teiresias stützt, ist das Kreuz. Und das Lichtmysterium, das ihm seine blinden Augen öffnet, ist die Taufe[20])", so ist dies nach all dem Gesagten verständlich. Wie jener Stein an Stelle des gemarterten Osiris, tritt das Kreuz im Charfreitagsritual, das niedergelegt und erhoben wird, dessen Teile nacheinander enthüllt und geküßt werden, in mystischer Weise an die Stelle des Gottessohnes. Das größte Mysterium des Gottesdienstes, die Messe, der antiken Tragödie zu vergleichen[21]), würde ich widerraten. Die Einsetzung des Sakramentes ist volles Arreton; ich glaube nicht, daß es selbst der größte Theologe wagen wird, die beiden Sätze: „Nehmet, esset, das ist mein Leib" und „Das ist mein Blut" (Matth. 26; 26, 28) voll zu deuten. Auch der 1. Korintherbrief des Paulus (11, 20–34), so genau der Abendmahldienst hier bereits angeordnet wird, verliert kein Wort über die Deutung der Worte. Das Mysterium gehört dem Mysten. Die Erscheinung der Gottheit, die als Mentor Telemach nach Pylos begleitet (Od. III.), ist absolut menschlich und bar jedes Geheimnisses; sie — Athena — hat schon früher in Mentors Gestalt alle Vorbereitungen getroffen. Ob Telemach ahnungslos ist, läßt Homer, wie öfters, im Dunkel; Nestor und die Seinen sind es jedenfalls völlig. Nachdem Telemach die gewünschten Auskünfte erhalten hat und alles geordnet ist, erklärt „Mentor", der Einladung entgegen bei den Schiffen übernachten zu wollen, ja er schützt sogar ein Ge-

---

[18]) Nagel, a. a. O., S. 163 ff.

[19]) „Was wir mit dem Munde aufgenommen haben, mögen wir mit reinem Herzen bewahren (Gebet des Priesters nach seiner Kommunion am Charfreitagstage)." „Möge der Herr die Ohren (der Katechumenen) auftun" u. v. a. Bouyer a. a. O., S. 350 bzw. 328.

[20]) Das Mysterium des Kreuzes, Eranos a. a. O., S. 399.

[21]) Vgl. Anm. 5. Bouyer geht sogar noch weiter: „Es gibt vielleicht in der ganzen Liturgie nichts Ergreifenderes als diesen Ritus (erste Lesung der Leidensgeschichte nach Johannes), entgegen der Einfachheit seiner Formen; denn es gibt nichts intensiver Dramatisches. Wenn ein Vergleich gestattet wäre, so wäre es nur der mit der antiken Tragödie, unter der Bedingung ihrer rein religiösen Voraussetzungen, die Racine in seinen beiden letzten Dramen erneuert hat (a. a. O., S. 310 f.)."

schäft für den Morgen vor. Schon im nächsten Verse erhebt sich die Göttin „als ein Aar" in die Lüfte und erst jetzt befällt „Schrecken die Schauenden alle." Dies ist der einzige Rest mystischen Schauers; dann kehren alle ruhig heim und opfern Athena elf Jahre gelagerten süßen Wein. — Es gilt nach wie vor die Formel von U. v. Wilamowitz-Moellendorf: die Menschengestalt der Götter als „großartige Neuerung der homerischen Poesie", nicht minder die schon im Hinblicke auf Aischylos gemachte Einschränkung, daß die Vermenschlichung „in vielem Entgöttlichung nicht minder als Enttierung ist" und die „Versittlichung durch die Fortschritte der Religion mit der Vergeistigung vielfach die Aufhebung der real geglaubten Person zur Folge hat[22])".

Immerhin erlauben die Erfahrungen seither gewisse Einschränkungen. Die sitzende Göttin (Berlin), die mit dem Jahre von Salamis, also auch dem der „Perser", datiert wird, ist voll des Geheimnisses; der bereits vollkommen menschliche Kopf der Athena, eher der eines Jünglings, in den Metopen von Olympia, stammt von 460, also knapp vor der Orestie. Für unsere Frage bedeutet jedenfalls der Verlust der „Bakchen" des Aischylos die schwerste Einbuße — besäßen wir dieses Drama, so wüßten wir ohne Zweifel mehr über das orphische, vielleicht auch über das dionysische Mysterium. Die Theomachie rückt uns hier unmittelbar nahe; Orpheus, gestellt zwischen Apollon und Dionysos, entscheidet sich für den ersteren und wird daher von den Basserai (auch dies eine primitive Form für Bakchen, *ἀναβασσαρέω = ἀναβακχεύω*, in Wut versetzen), zerrissen. Apollon in der Orestie schleudert wohl die schlimmsten, stellenweise auch derben Verwünschungen gegen die Erinyen — er droht aber nur, von seinem Bogen Gebrauch zu machen (Eum. 180 ff.), während es in der dem Dichter vorliegenden älteren Fassung tatsächlich zum Kampfe kam. Für Wilamowitz ist es deutlich noch schwer vollziehbar, daß die Eumeniden aus ihren furchtbaren Masken heraus die Segenswünsche für Athen gesprochen hätten, wie ihm der Festzug am Schlusse, mit den Fackeln am hellen Tage, den getriebenen Schafen, der Göttin, den stark orientalisch kostümierten Priesterinnen, und schließlich dem grausigen, nun besänftigten Chor für unsere Nerven kaum erträglich erschiene[23]). Das Gegenteil ist richtig. Es ist nicht zu vergessen, daß auch die Göttin die Maske trug, d. h. daß sich ein Schimmer des urweltlichen Mysteriums hier wohl zum letztenmal über die klassische Bühne breitete. Daß das folgende, das orientalisierende Mysterium des 4. Jahrhunderts seine Schatten vorausgeworfen hätte, ist hier (458) unmöglich[24]). Der erstgenannte Reflex ist schon vor 442 verschwunden, im ersten erhaltenen Werk des Sophokles (Ajas), für das dieses Jahr ein Anhaltspunkt ist, erscheint Athena, wiewohl sie den Prologos hat,

---

[22]) Griechische Tragödien II, Berlin 1907, S. 233.

[23]) A. a. O., S. 251.

[24]) So löst sich auch der schwer begreifliche Widerspruch, daß die Segenssprüche der Eumeniden aus den furchtbaren Maskenmündern der Erynien kamen. An eine Umkostümierung, an neue tänzerische Formen u. dgl., die moderne Bearbeitungen verwenden, ist nicht zu denken. Nur 35 Verse trennen den letzten wütenden Erynienchor vom ersten Verse der zu Eumeniden Gewandelten: „Ich nehm es an — kehre bei Athena ein."

vollkommen menschlich. Odysseus begrüßt nur ihre Stimme — da sie vom Episkenion spricht, nicht wie man früher angenommen hat, aus der Maschine. Aber bald muß er die Göttin auch erblickt, d. h. sich umgewendet haben, denn die beiden fallen sofort in die Stichomythie. Ebenso begrüßt der bald auftretende Ajas die Göttin ganz formlos. Von einer Mysterienerscheinung kann nicht gesprochen werden — freilich hat Pheidias in dem genannten Jahre das letzte Jahrzehnt seines Lebens angetreten und die menschlichsten seiner Göttergestalten bereits gebildet[25]).

Vom Mysterium spricht schon Jesus, und zwar in allen drei ersten Evangelien (Matth. 13,11; Mark. 4,11; Luk. 8,10): *μυστήρια τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν* die Mysterien des Himmelreiches. Luther übersetzte: „Das Geheimnis des Himmelsreiches" — entschieden zu schwach, aber es wäre höchst ungerecht, im Anfang des 16. Jahrhunderts Mysterienforschung zu verlangen. Das Wort Jesu ist durch die Frage der Jünger aufgerufen worden, warum er in Gleichnissen rede. Jesus antwortet: „Euch ist gegeben, daß ihr das Mysterium vernehmet, den andern aber ist's nicht gegeben." — Es ist also ein Medium im Interesse der anderen notwendig, ein Gleichnis, eine Parabel. — Was aber jene Mysteria betrifft, deren die Jünger unmittelbar, ohne Gleichnis, teilhaftig werden sollen, so ist ihre bleibende Form bereits im Jahre 138 oder 139 fixiert (nach einer an Antoninus Pius gerichteten Apologie). Schon damals bestand die eucharistische Feier aus jenen Hauptbestandteilen, die auch heute das große Drama des täglich geübten katholischen Messeopfers bilden: Opferung von Brot und Wein, Konsekration, Kommunion[26]).

Es wird uns von da aus verständlicher, warum wir in den ältesten Epochen der Malerei gerade dem wesentlichsten Punkte, dem Opfertode des Heilands und seinem irdischen Symbol, in der Einsetzung des Sakramentes so selten begegnen[27]). Trotz dem Hochstande der altchristlichen Malerei sind ihre größten Gegenstände geheim. Sie durften bis zum 5. Jahrhundert, wie die ganz seltenen Ausnahmen erweisen, nicht einmal erschaut werden. Man vergegenwärtige sich den ungeheuren Wandel der Anschauung, der von hier bis zum religiösen Theater

---

[25]) Wieder denkt der Theologe in Ansehung der antiken Tragödie nicht gleich streng. Für Rahner findet die hellenistische Antike den „Zauberschlüssel zu einer sublimen Umdeutung aller Mysterien" in der Symboltheologie. Er kann mithin das Fragment des Sophokles:

> *Und solcher Art ist Gott: Für Weise ist voll Rätseln stets sein göttlich Wort,*
> *Für Schwache schlicht, lehrt es mit wenig Worten viel ...*

dem paulinischen „Wir aber verkünden Gottes Weisheit im Mysterium (1. Kor. 2, 7)" unmittelbar an die Seite, dem Clemens v. Alexandrien folgend. A. a. O., S. 393.

[26]) Denselben Standpunkt teilt die protestantische Theologie: Das christliche Opfer in der Eucharistie ist nach H. Lietzmann, Gesch. der alten Kirche, III, 1938, ein echtes Mysterium, göttliches Handeln in irdischen Symbolen.

[27]) Die Brotvermehrung und die Verwandlung des Wassers in Wein, indirekte Symbole, sind oft dargestellt worden; aber es gibt nur ein primitives Bildwerk (in der Kirche S. Sabina in Rom), das Christus zwischen den Schächern darstellt, auch dieses wird erst mit 450 datiert.

des 10. Jahrhunderts führt. Wenn das 5. noch unter dem Einfluß des Gebotes steht: Du sollst dir kein Bildnis machen, so heißt es im 10. und den folgenden: Du sollst dir ein möglichst reiches Bildnis machen, damit das Mysterium in dich eingehe.

Natürlich sind wir versucht, nach den Wurzeln des auffälligen Verhaltens zu sehen. Erinnern wir uns, daß wir in die Apsis des Domes von S. Marco in Venedig nicht ohneweiters gelangen können, weil eine steinerne Schranke diesen Raum des Mysteriums, mit der goldleuchtenden Palla, abschließt. Dieser Abschluß ist schwerer als der in den deutschen Kirchen übliche Lettner, eigentlich ein Torwerk, mit Statuen geziert. Das Vorbild des Abschlusses von der Stätte des Mysteriums ist die Ikonostasis der orientalischen Kirche, die also in vollem Sinne die irdischen Symbole, die Bilder, vor die mystische Handlung, die Transsubstantion, stellt und dieses Geheimnis unseren Blicken daher entzieht[28]).

In der westlichen Kirche zeigen sich frühe Ansätze, die Bedeutung des Abbildes durch die Kraft der Architektur zu unterstützen. Es ist nämlich erst Zweitform des Gebrauches, daß der Altar in die Apsis der Basilika gestellt wird. In S. Clemente in Rom, einem der ältesten basilikalen Heiligtümer, nimmt diese Stelle der Bischofsstuhl ein, der menschliche Richter, über dem in den Höhen der Apsis der göttliche Richter zu sehen war. Jene Steinschranke von S. Marco ist aber hier bis zum vollen Viereck geführt, eine längliche Abgrenzung, die mitten in das Hauptschiff hineingestellt ist. Sie wird an der hinteren Schmalseite von dem kunstvollen Bischofssitze begrenzt und hat an den Längsseiten zwei Kanzeln — also ganz im Sinne des nach beiden Seiten blickenden Ambo. Suchen wir den Altar, so finden wir ihn erst in einer Ecke des Vierecks, eine Steintruhe, wie in den Katakomben, und wie dort verhindert auch hier ein Steingitter, allzu nahe heranzutreten. Es herrschten mithin zwei Tendenzen, die architektonisch vollen Ausdruck finden: das Mysterium zu verhüllen oder es, im Gegenteil, allen Blicken offen darzutun, wie in den langschiffigen Basiliken des romanischen Stiles. Es kann sich nur um einen Schritt handeln: das Mysterium in der Apsis, dahin alle Blicke der zentral geführten und vereinigten Gemeinde gerichtet sind — auch zu spielen.

Die uralte Frage, warum das älteste dramatische Element sich gerade jene Stellen des Matthäus- und Markusevangeliums ausersah, die vom Besuche des Grabes durch die drei Frauen handeln, ist leicht zu lösen. Man bedenke, daß

---

[28]) Die Notwendigkeit, eine Ersatzvorstellung eintreten zu lassen, jene Parabel, von der der Heiland spricht, bestand daher für den orientalischen Gottesdienst früher als für den okzidentalen. Unter der Zentralkuppel befand sich die Kanzel, der Ambo, von dessen Höhe der Diakon mit der Stola Gebete und Gesänge der Gemeinde leitete. Er ist nicht nur in der Rolle des antiken Protagonisten, die Parallele kann auch bedeutend näher geführt werden (D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946, S. 176). Hier ist die Stelle des ältesten religiösen Symboltheaters zu suchen. Während die westliche Kirche in vielen Fällen mit dem ruhenden Symbol auskommt, wendet sich die östliche bereits an das bewegte, an die Mimesis. In der Karfreitagsnacht bleibt in der ersteren der Altar kahl, unbeleuchtet, mit offenem leeren Tabernakel: Christus ist (in die Vorhölle) fortgezogen. In der orientalischen gibt es eine reiche Grablegungszeremonie.

der Ritus des Charsamstags eigentlich kein Auferstehungssymbol kennt. Nach der Weihe des Feuers, des Weihrauchs, der Kerze und des Wassers, wovon gesprochen worden ist, beginnt die Messe, zum erstenmal mit dem Gloria und unter dem Läuten der Glocken. Die Epistel spricht nach Koloss. 3, 1—4 von der Identifikation des wiedererscheinenden Christus mit der Auferstehung der Toten[29]). Dann stimmt der Priester das Alleluja an; in Abteikirchen und Kathedralen begibt sich ein Subdiakon zum Abt oder Bischof, um ihm „eine große Freude" anzukündigen. Darauf singt auch der Bischof dreimal das Alleluja. Das folgende Evangelium schildert den Besuch der Frauen am Grabe nach Matth. 28, 1—7, der Schluß der Messe ist das allgemeine Alleluja[30]). Bei der Frühmesse des Ostersonntags (Matutin) tritt nach der Epistel die gesungene Sequenz Victimae Paschali ein, die bereits starke Dialogformen erkennen läßt[31]). Das folgende Evangelium, Mark. 16, 1—7 schildert den Besuch der drei Marien, Maria Magdalena, Maria, Mutter des Kleophas und Maria Salome am Grabe; es war also durch Verwendung beider Stellen die Möglichkeit gegeben, diese mit den auch in den beiden anderen Evangelien gegebenen Versionen zu kombinieren oder abwechseln zu lassen. Der so unendlich folgenreiche Entschluß, hier auch eine dramatische Aktion eintreten zu lassen, mag, neben der außerordentlich bestimmten Motivierung des hl. Ethelwold[32]) seinen Grund auch darin gehabt haben, daß die Feier mit der Ablesung jenes Evangeliums eigentlich zu Ende ist: es folgt nur noch das Rituale, d. i. das Offertorium mit einer Erinnerung an das Erdbeben am Tage von Golgatha (nach Ps. 74), Kommunion und Alleluja.

Jene drei Sätze des dem Tutilo zugeschriebenen Tropus, die von nun an ein Leben durch Jahrhunderte besitzen und entfalten sollten, möchte ich als Typus des Mysteriums ansehen[33]). Nicht nur durch ihre Fortdauer, auch durch ihre Variante an ganz anderem Orte, beim Weihnachtsspiel, besitzen sie ohne

---

[29]) Hier liegt die Wurzel des später zu besprechenden Todesmysteriums.

[30]) Die Auferstehungsprozession, besonders im Süden reich gefeiert, ist heute zugunsten des alten Rituales zurückgezogen. Desgleichen ist die Sitte des Heiligen Grabes, in voller Distanz zum orientalischen Gebrauche, nur noch vereinzelt anzutreffen. Es ist der umgekehrte Antrieb, als der zu Ende des 1. Jahrtausends zu beobachtende: die Verse den Halbchören zu nehmen und einzelnen Personen zuzuteilen, womit zunächst musikalisch das Drama geschaffen war. Die in der orientalischen Kirche reiche Mimesis (besonders im Ritual von Nowgorod, dort auch mit der Fußwaschung und sogar Golgatha, Frey a. a. O., S. 175) stellte sich erst sehr langsam im Zuge der dramatischen Aktion ein.

[31]) Dic nobis, Maria, quid vidisti in via? — Sepulcrum Christi viventis: et gloriam vidi resurgentis. Angelicos testes, sudarium et vestes.

[32]) Regularis Concordia (zwischen 965 und 975), ed. Cohen, Anthologie, S. 27 ff.

[33]) Interrogatio: Quem queritis in sepulcro, o Christicolae. Responsio: Jesum Nazarenum crucifixum, o Coelicolae. (Angelus:) Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite et nuntiate quia surrexit de sepulcro.

Die Datierung steht nicht fest, es wird das Ende des 10. Jahrhunderts angenommen. Tutilos Freund und Lehrer Notker Balbulus schreibt an Liutward, Bischof von Vorcelli, daß er von einem Mönche der Abtei von Jumièges, die die Normannen kürzlich zerstört hätten, Melodien empfangen habe. In Anlehnung an diese hätte er seine Lauden geschrieben. Der Zusammenhang der französischen Abteien und St. Gallens ist damit festgestellt.

Zweifel mystische Kräfte. Die Auffindung jener Stellen, die in den liturgischen Dramen würdig sind, als Mysterium bezeichnet zu werden (es sei betont: im Gegensatze zu den Mysterien als Gattungsbegriff, außerhalb der Liturgie) wird immer schwierig sein, weil uns das wichtigste Bestimmungsstück, die Aufführung, fehlt. Ich möchte mich der ausgezeichneten Definition von A. M. Roguet anschließen, die ganz und gar aus dem lebendigen Theater geschöpft ist[34]). — Man beachte, in welch vorteilhafterer Situation sich die Musik im Ausdrucke des Mysteriums befindet, deren unlösbarer Zusammenhang mit den ältesten liturgischen Feiern ja evident ist[35]). Soll es gewagt werden, die Beispiele Roguets zu verallgemeinern, so möchte ich als Mysterium in unserem Sinne jene Momente des liturgischen Dramas ansehen, die zwar real angeschaut und gehört, nicht aber mit der ratio voll erklärt werden können, die ins Metaphysische weisen. Ich glaube, daß diese Definition auch für weit näherliegende szenische Augenblicke nützlich sein könnte.

Bei der von St. Ethelwold beschriebenen Feier, die selbst schon nicht allein steht, sondern sich mit der von Fleury-sur-Loire und Gent in Zusammenhang befindet[36]), ist sie es gewiß. Das verhüllte, nun auch mit Linnen versehene Kreuz wird „in einer Höhlung des Altars" untergebracht. Findet dann die Elevatio statt, so wird das Kreuz „an die dafür bestimmte Stelle" gebracht, das Linnen aber in dem „Grabe" zurückgelassen, was völlig im Sinne der Regie ist. Nun eröffnet der Priester bezeichnenderweise den Lobgesang mit: „Herr, öffne meine Lippen[37])"; während dieser Zeit haben sich drei Mönche zu kostümieren, der

---

[34]) „Bei der Messe, so mystisch sie auch sei, geht doch etwas vor: man gibt und empfängt. Wenn man auch nur ein wenig gläubig ist, man wird nie den Eindruck fortnehmen, seine Zeit gänzlich verloren zu haben. Beim officium ist dies etwas anderes: hier singt man nur — was soll das nützen? ... Und glaubt man, daß diese bescheidenen Dramen die Zuschauer gläubig machen könnten, die keinerlei Initiation durchlaufen haben? Damit diese Dramen wirken, ist es notwendig, daß ihr Publikum durch die Praxis des christlichen Lebens vorgebildet sei, sei es durch Predigt oder Teilnahme an der Liturgie. Hätte es sonst vor einem Herodes gezittert, wenn das Jesuskind ein gewöhnliches Baby gewesen wäre? Warum sollte es die Nachricht von der Auferstehung mit Ungeduld erwarten, wenn sie nicht jedermanns Hoffnung wäre?" A. a. O., S. 14 und 16.

[35]) Ist doch das Antiphonar von St. Gallen eine vollständige, auch hinsichtlich der szen. Bem. voll ausgeführte Partitur. Die Fortdauer des Mysteriencharakters in der Musik ist aus diesem Punkte zu erklären. Nachdem der Evangelist bei Bach im Rezitativ nach dem Evangelium (Matth.) die Kreuzigung verkündet hat, ist die Szene ganz in den Doppelchor gelegt (67). Nach einem kurzen Einwurf des Evangelisten folgen stilbedingt Rezitativ und Arie — in beides drängt sich der Chor, um die große „Szene" fortzusetzen (68—70). Entsprechend sind auch die rezitativischen Berichte dem Chor gegeben. Nun wechseln Einzelstimme und Chor, bis zur durchaus mysteriösen Modulation (B-dur = a-moll): „und verschied (71)". Nach der vollen Breite des Chorals beider Chöre heftet sich der Blick auf die Zerreißung des Vorhangs im Tempel (73). Die Stelle ist ein Musterbeispiel der „Mysteriendramaturgie" J. S. Bachs.

[36]) Erstmalig bei E. K. Chambers. The Mediaeval Stage, Oxford 1903, S. 308 ff., neuerlich bei G. Cohen, Le théâtre français en Belgique au Moyen-Age, Brüssel 1953, S. 13 ff.

[37]) Vgl. Anm. 19 und den zugehörigen Text. Die Übereinstimmung solcher Riten und Formeln, hier bis zum altägyptischen Beispiel geführt, wird am besten auf das echte Mysterium schließen lassen.

eine in die Rolle des Engels, die anderen in die Rollen der Marien. Der Heilige ist ein so vorsichtiger Regisseur, daß er genau angibt, der Engel möge sich „unauffällig, wie mit anderen Dingen beschäftigt", an den Ort des Grabes begeben, ebensowenig wird die Mimik der anderen mit den Weihrauchfässern vergessen: „mit kleinen Schritten, als suchten sie etwas." Es folgt der schwach variierte obige Tropus, darauf das Alleluja und die Antiphone Venite, als Einladung zur Besichtigung des Grabes. So kann der Engel beweisen, daß nur die Grabtücher vorhanden sind und die Feier mit dem Te deum beschlossen werden.

Nicht nur die von St. Ethelwold in seiner Regularis Concordia beschriebene obige Feier, auch unser ältester Text, der Tropus von Bamberg[38]), steht im Widerspruche mit der von der älteren Forschung vertretenen Ansicht, die Darsteller der Marien und des Engels seien aus den Reihen des rechts und links vom Altare postierten Chors herausgetreten, bzw. dorthin wieder zurückgekehrt. Diese Anschauung ist deutlich modellhaft aus dem antiken Theater bezogen. Ebenso machen sich heute gewichtige Bedenken gegen eine geordnete Stufenform der Aufnahme der dramatischen Motive geltend: die erste Stufe sei durch die beiden obengenannten Texte bezeichnet, die zweite enthalte den Apostellauf (nach Luk. 24, 12), erst die dritte die Profilierung der Hauptgestalten bzw. den Dialog des Auferstandenen mit Maria Magdalena (noli me tangere, nach Joh. 20, 17). Diese Auffassung trifft zu, wenn wir die Schwelle annehmen, die zwischen der Feier von Augsburg[39]), der von Wien[40]) einerseits, und dem Antiphonar von Nürnberg[41]) andererseits gelegen ist, das letztere mit der Anrufung: Maria! und der Erkennung: Rabbi! bereits ein ungemein starker dramatischer Wert. Auch in dieser Auffassung sind modellhafte Reste der alten, längst verlassenen Homer- und Liedertheorien zu erkennen. Die aus der Schrift gegebenen Motive, ebenso wie die dort nur angedeuteten „Kerne": Marienklage, Mercator-Szene, stellten vielmehr frei verfügbares Gut dar, dessen sich die geistlichen Dramatiker bedienen. Wenn z. B. Gustave Cohen Recht behält, der das Officium des Hl. Grabes von Rouen schon in das 11. Jahrhundert setzt, so ist die obengenannte Stufenfolge aufzugeben, denn dieses officium enthält den Dialog noli me tangere. Und was den Auftritt der handelnden Personen betrifft, so sind die Texte darin wie in allen Regiebemerkungen verschwenderisch; daß z. B. bei der Augsburger Feier die Marien aus dem Chore kommen, die beiden Jünglinge das Gloria mitten im Chore singen, die Prozession schließlich dorthin zurückkehrt, bezeichnet den Chor als zentralen Spielort, nicht als Vereinigung der Sänger.

Ich halte es für fruchtbarer, wenn wir uns der alten, längst erhärteten Tatsache besinnen, daß die Musik der Hymnen und Antiphonen reichlich Elemente des orientalischen Kirchengesangs aufgenommen hat und daß jene nordfranzösische Landschaft, und gerade in den strittigen Jahrhunderten, als ein Zielpunkt

---

[38]) Das Drama des Mittelalters, Kürschners Deutsche Nat.-Lit. 14, Bd. I/1, S. 13.
[39]) Ebendort, S. 16.
[40]) J. W. Nagl und J. Zeidler, Deutschösterr. Lit.-Gesch. (Wien 1898), S. 136.
[41]) Wie Anm. 38, S. 17.

der byzantinischen Motivik angesehen werden kann[42]). Betrachten wir den Text der Regularis Concordia genauer und setzen wir insbesondere statt der bloßen Aufstellung des sieghaften Kreuzes wieder die Kreuzesprozession ein, so erhalten wir vollkommen das, was der hl. Chrysostomos als *θέατρον ἄπλαστικον καὶ πνευματικόν* bezeichnet. Gewiß, die orientalischen Formen sind reicher und farbiger. Ich sehe aber keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der Marienszene bei Ethelwold (und den damit zusammenhängenden Kultstätten) und dem Ofenaufzug der Hagia Sophia: der Bischof erteilt den drei Jünglingen den Segen, sie werden von den „Chaldäern" zum Ambo geleitet, wo reichlich Kerzen als Symbol des Feuers entflammt werden — eine plastische Engelsfigur senkt sich aus der Höhe der Zentralkuppel herab, die Jünglinge werden unter dem Jubel der Gemeinde befreit. Der theatralische Geist ist in beiden Fällen der gleiche, wahrscheinlich auch, unter anderen ethnischen Voraussetzungen, das Mysterium. Es ist auch bezeichnend, daß gerade im 10. Jahrhundert von westlicher Seite den Griechen vorgeworfen wird, daß sie die Hagia Sophia in ein Theater verwandelt hätten[43]); dies ließe sich auch an näher gelegene Adressen richten. Es sind in neuer Form die bekannten Klagen der Kirchenväter gegen den Mimus und seine Auswirkungen.

Die stärkste Stütze der obigen Ansicht muß ich in der Osterfeier von Klosterneuburg erkennen, die allerdings erst in einem Brevier des 13. Jahrhunderts aufgezeichnet ist, es scheint aber eine ältere Osterfeier, den anderen Beispielen gemäß, schon vorangegangen zu sein[44]). Bezeichnend ist die Trennung der Spielstätte vom Altare, wie im Falle des Ambo. Der Heiland wird in der Gestalt einer plastischen Holzfigur in ein Grab gelegt, das in einer Seitenkapelle des Kreuzgangs errichtet war. Von hier aus wurde, wie bei Ethelwold, das Kreuz und die Gestalt zum Altare getragen, verehrt und beräuchert. Desgleichen wurde das Linnen in dem Grabe belassen. Dann aber kehrte das ganze Kapitel in den Kreuzgang zurück, wo drei Priester (unter diesen häufig der Abt) in die Rolle der Marien, ein Diakon in die Rolle des Engels, zwei andere Priester in die Rollen der beiden Apostel traten. Die Feier bestand also aus der Marienszene, dem erweiterten Tropus von St. Gallen und der Szene des Apostellaufes. Sie schloß mit dem deutschen Osterlied, nachdem der Abt das Te deum angestimmt hatte. Dann kehrte das ganze Kapitel in den Chor zurück, wo das kirchliche Officium beendet wurde.

---

[42]) Gewöhnlich wird die Regentschaft Philipp I., dessen Gemahlin eine byzantinische Prinzessin war, als dieser Zielpunkt angesehen. F. Knapp (Die künstlerische Kultur des Abendlandes, Bonn 1923, I, S. 118) zählt aber schon für das 10. Jahrhundert eine Reihe von Beispielen auf, die im Zuge der byzantinischen Schmelz- und Mosaikkunst nach Europa gelangten. Das früheste Beispiel 835, Hochaltarschmuck von S. Ambrogio, Mailand.

[43]) Liutprand (Antapod., Mon. Germ. Ss. III).

[44]) H. Pfeiffer, Klosterneuburger Osterfeier und Osterspiel, Jahrb. des Stiftes Klosterneuburg I, 1908. S. 11 ff. Auf eine ältere Feier deuten die Ausdrücke: „ut mos habet" oder „ut fieri solet". Vgl. auch Nagl-Zeidler, wie bei Anm. 40. — Für die ältere Auffassung der strengen Zugehörigkeit der Einzeldarsteller zum Chore R. Froning (1891) in seiner in Anm. 38 zit. Ausgabe, S. 5. Für die stufenweise Entwicklung W. Meyer, Fragmenta burana, Berlin 1901, S. 49 et plur.

Die alte Frage, ob dem Mysterium von Tours oder dem Osterspiel von Klosterneuburg (gemeint ist jetzt das jüngere, in einer Handschrift vom Beginn des 13. Jahrhunderts erhaltene versifizierte) die Priorität zukomme, hat angesichts der wohl restlos entschleierten Zusammenhänge zwischen der französischen Klosterkultur und der von Klosterneuburg[45]) ihre Bedeutung eingebüßt. Durch Pfeiffer wurde auch der direkte Zusammenhang des Spiels von Klosterneuburg mit dem von Benediktbeuern[46]) erwiesen. Jene Frage tritt aber nun in ein neues Licht, und dies durch Cohens Publikation der Urfassung von Tours, 12. Jahrhundert, revidiert nach einem Mikrofilm und versehen mit der französischen Version und einem Inszenierungsvorschlag[47]). Bis zum Eintritt des Tropus zeigt sich tatsächlich eine volle Übereinstimmung der Szenenfolge, ebenso in der Trennung der Szene der Maria Magdalena von den andern Frauen, wobei Klosterneuburg logischerweise Magdalena den Aposteln nach ihrem Laufe folgen läßt. In beiden Fällen hat sie ein längeres Klagelied, im Falle von Tours tritt eine Lücke ein, doch ist es unzweifelhaft, daß diese von der Szene Noli me tangere erfüllt war, da Magdalena, darauf dem Petrus begegnend, ihm von der Erscheinung berichtet. Klosterneuburg bricht mit der Szene Noli me tangere ab, weil ein ganz neues Motiv verlockt: die Höllenfahrtszene, der wir hier erstmalig begegnen[48]). Die zweite Wächterszene, mit der Rückgabe des Geldes, tritt erst hier ein, während sie in Tours sofort nach dem Tropus erschien. Der wichtigste Unterschied ist darin gelegen, daß Klosterneuburg sogleich (allerdings nach der Wiederholung dreier vorangegangener Szenen) zum rein liturgischen Schluß eilt, während Tours den Schluß durch die Erscheinung des sieghaften Heilands und durch die Thomasszene ausgestaltet.

Wir vermögen mit guten Gründen zu urteilen, daß beide Mysterien, insbesondere was diese Bezeichnung anbetrifft, auf gleicher Stufe stehen[49]); eine starke und überraschende Differenz ergibt sich in der Auffassung der Inszenierung. Pfeiffer[50]) denkt an eine „Mysterienbühne" in einer geräumigen Kapelle — wir müssen hinzufügen, in mehrere geteilt, da mindestens fünf simultan sichtbare Orte notwendig sind. Cohen[51]) hat die Abtei von Marmoutier bei Tours zur Grundlage genommen und sechs Orte in den Grundriß eingezeichnet. Er verlegt zwei davon, das Haus des Pilatus und den Laden des Salbenkrämers,

---

[45]) Pfeiffer, a. a. O., S. 56.
[46]) Wie vorstehend S. 53. Stellenweise ist auch Szenenumstellung wahrzunehmen.
[47]) Anthologie, S. 35 ff.
[48]) Nur ein einziges Mal, und da sehr dunkel, in der Schrift erwähnt: 1 Petri 3, 18—20. Reichlich bei den Kirchenvätern, unter gnostischem Einfluß. Diese im späteren Mysterium sehr beliebte Szene trägt im Klosterneuburger Osterspiel durchaus frühmystischen Charakter. Die Anrede Christi: Hebet eure Tore ... und die Antwort Satans: „Wer ist dieser König ... ebenso wie die zweite Rede Christi sind sämtlich aus zwei Versen des 23. Psalmes gebildet und werden dreimal wiederholt. Dann die Sprengung des Tores unter szenischem Effekt, Chor der Gerechten des Alten Bundes. Die später beliebte Kampfszene fehlt.
[49]) Cohens Bezeichnung für das Spiel von Tours ist Drame pascal, ebenso wie die Pfeiffers für Klosterneuburg.
[50]) A. a. O., S. 55.
[51]) A. a. O., S. 36.

in den Narthex der Abtei, während alle andern in den Chorraum gruppiert sind. Es ist also notwendig, daß die Wächter das ganze Kirchenschiff — sechs Pfeilerpaare — durchschreiten, ihnen Pilatus dann folgt, um seinen Standort rechts im Chore einzunehmen (für die zweite Wächterszene). Auch die Frauen kaufen die Salbe im Narthex, also noch vor der Kirchentüre und müssen dann ebenso wie jene das ganze Kirchenschiff durchqueren. Ich halte diese Lösung für unmöglich. Schon für die erste Wächterszene am Grabe, der der Forscher sogar einen besonderen Effekt zugedacht hat[52]), muß die ganze Gemeinde in der Abtei anwesend sein. Sie kann also die Szene des Salbenkaufes überhaupt nicht sehen, da sie sich in ihrem Rücken, vor der Kirchentüre, vollzieht, der Humor der Szene wäre also verschwendet. Ich neige also auch für diesen Fall der Konzentration aller loca im Chore zu, wenn ich auch zugeben muß, daß die deutschen romanischen Kirchen, entgegen den französischen, die Lösung des Problemes erleichtern[53]).

Niemand wird dem großen Erforscher des mittelalterlichen Theaters, namentlich in Frankreich und Belgien, seine Bewunderung versagen, es geschieht aber nicht zum erstenmal, daß er in Fragen der Inszenierung Einwände finden muß. Ich berühre damit das Spiel von Adam und Eva, nach dem Manuskript (von Tours) dem 13., nach der Sprache und der literarischen Gestaltung dem 12. Jahrhundert zuzuordnen. Es ist nach der hier niedergelegten Definition und keines-

---

[52]) Das feurige Schwert sei eine Lycopodium-Flamme gewesen. Dies wäre wohl der erste Fall ihrer auf der Bühne unverwüstlichen Anwendung. Ich würde die Erhebung des Schwertes allein für wirksamer halten.

[53]) Der Dom von Hildesheim, 11. Jhdt., hat eine ähnliche Form wie Cohens Grundriß. S. Maria am Kapitol zu Köln hat reine Kleeblattform, geweiht 1065. Der Dom von Speyer, erbaut 1030—1100 würde eine Aufführung im Sinne Cohens unmöglich machen, denn der Weg der Wächter usw. müßte an 11 Pfeilerpaaren vorbeiführen. Am vollkommensten entsprechen der Inszenierung des liturgischen Spieles die Dreiform der Apsiden von Maria Laach (erb. 1013—1056) und der Westchor des Domes von Mainz (gegründet 1100, ausgebaut 1200—1239), wie ja alle romanischen Dome zugleich als Bühnen des Mysteriums anzusprechen sind. Die Anordnung der Apsiden von Maria Laach erlaubt es, mehrere Örter nebeneinander aufzubauen; die Treppe, die im Westchor von Mainz emporführt, gewährt eine ideale Sicht auf die Vorgänge im Chor. — Die etwas fremdartige Gestaltung Cohens wurde durch eine einzige szen. Bemerkung hervorgerufen: Tunc veniant ante ostium ecclesiae (um die Salbe zu kaufen). Nun wissen wir, daß die Schreiber rein phänomenologisch arbeiten: was alles bei der Schöpfung u. ä. Anlässen verlangt wird, ist bekannt. Die Regisseure sind gezwungen, diese reine Phänomenologie in die Realität der Bühne zu übersetzen, wofür Cohen selbst in seinem unübertrefflichen: Livre de conduite du Regisseur (Mystère de la Passion joué à Mons 1501), Straßburg 1925, die besten Beispiele gegeben hat. Z. B. die Gestaltung der Himmelfahrt (nach dem Mystère de la Resurrection, Jean Michel zugeschrieben): Jesus und die drei Engel werden zuerst hinaufgezogen, dann im Ganzen 51 Personen die er in das Paradies geleitet, diese aber nur Maquetten aus Papier oder Pergament, an das Kleid Jesu befestigt und auf der wolkengerahmten Plattform erscheinend (a. a. O., XCII). Die parlanteste Darstellung der Himmelfahrt — im Gewande des Schauspieles — finde ich in den Fresken des Franziskanerklosters Schwaz in Tirol (B. Lossky, P. Faure: Les fresques du cloître franciscain de Schwaz, Tyrol, Paris 1950, T. 105). Das dem 16. Jahrhundert entstammende Fresko zeigt einen „Berg", der die Umherknieenden wenig mehr als um Kopfeshöhe überragt. Die traditionellen Spuren der Füße sind sichtbar, vom Heilande nur noch die Füße und ein Teil des Mantels. Rechts und links ragen dunkle Seitenteile in den oberen Teil des Bildes, möglicherweise eine Erinnerung an die Maschinerie.

wegs im Widerspruche zu Cohen ein reines Mysterium[54]). Es ruft auch neuerlich die Frage der Priorität der deutschen und französischen Fassungen auf, hier womöglich noch dunkler, als im früheren Falle[55]). Die Grundlage der Genesis 1—3 wird in wenigen Szenen bis zur Austreibung aus dem Paradies entwickelt, insbesondere die Versuchungen des Teufels und die Klagen der Verstoßenen sind von hohem, dichterischem Wert[56]). Über die szenische Gestaltung der Wiederaufführung vor dem Dom von Chartres am Himmelfahrtstage 1935, die der Anlaß der in Anm. 54 genannten Neuausgabe war, ließe sich debattieren. Aber unverständlich ist es, die letzte Strophe der Eva, die die Hoffnung auf die Gnade Gottes ausdrückt, von den vorangehenden 17 Klagestrophen beider ersten Menschen abzutrennen und vor diese Strophe einen mächtigen szenischen Effekt mit Glockenläuten und Jubelchor einzulegen, wo doch das Mysterium eindeutig in die Tiefe weist und die Erlösung erst durch Christi Opfertod ermöglicht ist.

Auch die überaus genauen szenischen Bemerkungen des geistlichen Autors sprechen davon kein Wort. Hingegen erfahren wir mit Sicherheit, daß dieses Mysterium vor der Kirche aufgeführt worden ist, weil es keinen Bezug zur Liturgie hat. Es gibt auch eine Mischform, die uns wieder in die Gegend des Mysteriums des Orients bringt. Nach einem Manuskript von Rouen, 13. Jahrhundert, und gespielt in der Kathedrale, bewegt sich eine Prozession zu den Taufbecken, verwandt der Osterprozession und abgehalten bei der Vesper des Ostermontag (Ev. Luk. 24, 13—35). Das Evangelium des Tages verlebendigt sich: zwei fremdartig gekleidete Pilger betreten die Kirche und stellen sich dem Prie-

---

[54]) Vor allem durch das Erscheinen Gottes als Figura, was Cohen mit *πρόσωπον* (Maske) erklärt, dann durch die mystische Wandlung in den neuen Adam, die erneuerte Eva. Die gesamte, reiche Lit. in der Ausgabe: G. Cohen und Jacques Challey, Le jeu d'Adam et Eve, Mystère du XIIe siècle, Paris 1945, S. 9.

[55]) Nach meiner Ansicht „dürfte die gemeinsame Wurzel in der Wiener Genesis zu suchen sein, deren ältester Teil, Schöpfung und Sündenfall, um 1070 in Kärnten geschrieben wurde. Es ist eine dichterische Predigt, Rede und Gegenrede aber eben im Begriffe, auseinanderzufallen" (Gregor, Das Theater des Volkes, Wien 1943, S. 79 ff.). An der direkten Rede der Schlange: „daz weiz got/suelches tages ir werdet sot ... sô werdet ir gote" ist nicht zu zweifeln. Als Archetypus habe ich a. a. O. das rheinische Fragment aus dem 13., niedergeschrieben im 14. Jahrhundert, betrachtet. Gott stellt sich selbst vor, wie in England: „Ich bin schone unt clar!", Luzifer nimmt neben Gott Platz, wird aber (nach einer szen. Bem.) verjagt. Das Spiel (HSS der Österr. Nat.-Bibl.) führt bis zur Verbannung Adams in die Hölle, dann wird ein anderer Motivenkreis aufgenommen. Die Sprache des Mysteriums tritt aber noch voll ein: „Gnâde, hêrre Ihesu Christ! wie wol mir waz, sô wê mir ist" — die Anrede an den kommenden Heiland bezeugt deutlich w. o. die Sehnsucht nach dem neuen Adam.

[56]) Auch hier möge das Werben des Teufels um Eva Platz finden:

Tu es faiblette et tendre chose.
Tu es plus fraîche que n'est rose;
Tu es plus blanche que cristal
Ou que neige sur glace en val;
On vous a trop mal accouplés:
Trop tendre es pour sa dureté,
Mais cependant tu es plus sage ...

Er hat nicht ganz unrecht. Die ersten Worte Adams, da Eva ihm den Apfel bietet, lauten: Ist er gut?

ster in den Weg. Dieser tritt augenblicklich in die Rolle des Auferstandenen — sie fragen, ob er denn als einziger nicht wisse, was sich in Jerusalem ereignet hat. Der Priester-Christus schilt die Kleingläubigen, die nur von einem Gesicht der Engel berichten, daß der Heiland lebe. Er nimmt sodann die klassische Einladung an, da sich der Abend neige, man besteigt ein Spielgerüst, auf dem das Mahl genommen und das Brot gebrochen wird; nun bildlich, im Sinne des Mysteriums. Hierauf verschwindet der Herr, ohne allen Zweifel ein bedeutender szenischer Effekt. Das Spiel führt noch Maria Magdalena ein, die von einem Kleriker in der Dalmatica und mit einem Kopfschmuck dargestellt wird, der Frauenhaar andeutet und die ihre Erlebnisse berichtet[57]). Der Mysteriencharakter ist evident, insbesondere im Fluktuieren realer und metaphysischer Bedeutungen; das mitten in den Kirchenraum gestellte Spielgerüst ist natürlich der Ambo. Es zeugt von großem Feingefühl, die mysteriöse Erscheinung des Auferstandenen nicht vor den Altar zu stellen, sondern mitten in das Volk.

Um den hier gesuchten Begriff des älteren Mysteriums und seine Wandlungen weiterhin zu klären, sei auch die zeitlich umgekehrte Probe gemacht. Für die Kirche ist der Tod das größte Mysterium[58]), freilich in dem unlöslichen Doppelbegriffe: Tod und Auferstehung. Wenden wir uns an die Schrift, so kann kein Zweifel bestehen, daß die höchste dramatische Formung dieses Mysteriums schon bei Joh. 11, in der Schilderung der Auferweckung des Lazarus gelegen ist. Jesus befindet sich jenseits des Jordans, da ihn die Nachricht der beiden Schwestern ereilt, Lazarus sei krank. Seine Reaktion ist vieldeutig: Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern zur Ehre Gottes. Als die Jünger mit Recht unsicher werden, sagt es ihnen der Meister gerade heraus, Lazarus sei gestorben. Jesus geht — wie öfters — dem Wunder aus dem Wege, entschließt sich aber doch, Bethanien aufzusuchen, trotz der Gefahren, die ihm in dieser nahe bei Jerusalem gelegenen Gegend drohen. Da Martha ihm entgegentritt, entwickelt sich der weltbedeutende Dialog: Ich bin die Auferstehung und das Leben. Die fromme Martha interpretiert nach beiden Richtungen: Lazarus wäre nicht gestorben, wäre der Meister früher erschienen; er würde auferstehen — aber am Jüngsten Tage. Jesus forscht weiter, ob sie auch glaube, daß, wer da lebt und an ihn glaubt, nimmermehr sterben würde? Da auch dies bejaht wird, entschließt er sich, zu bleiben, aber noch außerhalb des Ortes. Erst die weinende Maria Magda-

---

[57]) Cohen, Anthologie, a. a. O., S. 66.

[58]) Lex orandi 12: Le Mystère de la Mort et sa célébration. Paris 1951. In der Interpretation der Erweckung des Lazarus im Rahmen der johanneischen Theologie (durch H. E. Féret, a. a. O., S. 108) fehlt auch der mindeste Bezug auf psychologische Tatsachen, wie sie im folgenden zu geben versucht worden sind. Der Standpunkt lautet vielmehr: Für Johannes besitzt der Gläubige an sich das ewige Leben; der Tod ist kein Widerspruch (ne va point là-contre).

Man kann sich nicht enthalten, diese Interpretation einseitig zu finden. Es entsteht ein beklemmender Eindruck, wie bei Joh. 11, 37 selbst, da etliche Juden der Meinung sind: Konnte, der dem Blinden die Augen aufgetan hat, nicht auch machen, daß dieser nicht stürbe? — ein Einwand, dem Logik nicht abzusprechen ist, aber mit solcher Logik gibt es kein Mysterium. Ebenso einseitig die Wendung bei Barsotti a. a. O., S. 41: „Wenn Juan de la Cruz nicht von den Sakramenten spricht, setzt er sie doch voraus" — worin man keinen Fortschritt zur Erklärung der Mystik erblicken kann.

lena, die andere Schwester, bestimmt ihn zu weiteren Schritten. Sie offenbaren den menschlichen Teil der Natur des Menschensohnes; Luther übersetzt richtig, wenn er für den Zustand Jesu zweimal den Ausdruck „ergrimmt" verwendet. Jesus wehrt sich auch jetzt noch gegen das Wunder, aber das Weinen der Frauen und das Geheul der Juden ist furchtbar. Daß nun auch der in Tränen ausbricht, für den der Tod nicht existiert, ist wohl der Höhepunkt der dramatischen Wallung. Entgegen den mehrmaligen Erklärungen, daß Lazarus schon vor vier Tagen gestorben und daß der Leichnam schon in Verwesung übergegangen sei, befiehlt Jesus, ihn zum Grabe zu führen und den Stein abzuheben. Dann ein kurzes, ergreifendes Gebet und:

42. Da er das gesagt hatte, rief er mit lauter Stimme: Lazarus, komm heraus!
43. Und der Tote kam heraus, gebunden mit Grabtüchern an Händen und Füßen und sein Angesicht verhüllet mit einem Schweißtuch.

Mit fühlbar schwacher Stimme befiehlt Jesus noch: Löset ihn auf und lasset ihn gehen. — Es zählt zur unvergleichlichen Dramatik des johanneischen Textes, daß die unmittelbare Reaktion des Wunders eine politische ist: Wenn dieser Mensch so fortfährt, kommen die Römer und nehmen uns Land und Leute!, und daß schon im nächsten Kapitel Jesus mit dem Verstorbenen beim Abendmahl sitzt.

Dieser an sich dramatische Text, der zugleich an sich Mysterium ist — Tod und Auferstehung des Lazarus sind das letzte Vorbild für die Schicksale des Herrn selber — lag allen Dramatikern der Passionsspiele vor; es fragt sich, in einer beschränkten Auswahl zeitlich zurückgehend, ob und wie es gelungen ist, das Mysterium zu bewahren. Gemeinsam ist ihnen die Auseinanderlegung der Spielorte, mindestens der Ort Jesu, Bethanien und das Grab müssen different sein. Stellen wir das Spiel von Alsfeld[59]) an die Spitze, so ist sofort zu bemerken, daß den Autor eine zweite Motivenreihe abgelenkt hat: die des Totentanzes; in aller Form verkündet der Tod dem Lazarus seine Macht über alle Menschen und alle Stände; er ist nicht wenig enttäuscht, daß Lazarus ihm entgangen ist, ohne daß aber der Autor die Kraft hat, es zu einer Auseinandersetzung zwischen Christus und dem Tode kommen zu lassen. Dennoch hat er den Wunsch, das Mysterium zu retten — es geschieht durch Absingung der wesentlichsten Stellen (z. B.: Ego sum resurrectio et vita) durch Jesus selbst, also in priesterlich-psalmodierender Weise. Einen völlig anderen Weg sehen wir die gleichzeitige Dirigierrolle von Mons[60]) beschreiten. Hier fällt der Tod des Lazarus gerade an den Schluß der Morgenaufführung des dritten Tages; es ist also ein feierliches Begräbnis des Lazarus notwendig (comme

[59]) Aufgeführt 1501. Kürschners D. Nat.-Lit. 14, II/2, S. 643 ff.
[60]) Anm. 53. S. 231—248. Die szen. Angaben sind von großer Genauigkeit. Es wird ausdrücklich gesagt, daß Jesus und die Seinen nach dem Wunder an dem Blinden den Jordan zu überschreiten haben. Es wird daher eine Judenszene eingelegt, um den Weg des Boten zeitlich zu verlängern. Lazarus stirbt auf einem prächtigen Bette, es ist auch nicht vergessen, daß er sich nach seiner Wiedererweckung umkleiden muß u. v. a.

le mort d'un noble homme) um einen wirksamen Abschluß zu erzielen. Merkwürdig formlos beginnt das Spiel des Nachmittags mit dem Entschluß Jesu, nach Bethanien zu ziehen, wobei der Regisseur bemerkt, man möge die betende Maria sehen lassen. Es fehlen nicht die reichen Einwände der Apostel, die schon bei Johannes befürchten, sie würden in Judäa alle das Schicksal des Lazarus teilen. Zu bedeutendem Format sind die Judenszenen angeschwollen, während der Abschluß wieder merkwürdig formlos ist. Der Autor hat keineswegs das Bewußtsein von der Würde seines Stoffes, auch scheint er, von der dichterischen Seite her, die Passion des Arnoul Greban[61]) nicht gekannt zu haben; er hätte sich wohl kaum den Auftritt der Teufel, die ihre Beute verloren haben, entgehen lassen — das bei Greban vorkommende Riechen der Anwesenden an dem Grabe hat er hingegen so ausdrücklich verwendet, daß der Regisseur hinzufügen muß: „wenn der Stein abgehoben wird, sind die Nasen zu verstopfen[62])." Man muß demgegenüber gestehen, daß unser bescheidenes Frankfurter Spiel von 1493 sich zwar nicht des Mysteriums bewußt ist, aber mindestens des sinnreichen Gegenstandes, der einem großen Publikum zu verdeutlichen ist. Auch hier die lateinischen Zitate zu Beginn einiger Reden. Die Handlung schreitet so rasch fort, daß der Bote, zu Jesus gesandt, nach vier Zeilen Antwort an die Frauen schon zu Jesus weiterspricht; ebenso wird nach zwei kurzen Klagen der beiden Schwestern, acht Versen, der soeben verschiedene Lazarus auch bestattet. Die außerordentliche Eile mag durch den Prolog des Augustinus, der uns mit dem Hergang bereits bekannt gemacht hat, der dann also nur noch szenisch zu verdeutlichen war, paralysiert worden sein.

Trotz seiner außerordentlichen Primitivität scheint mir der Text von St. Gallen[63]) dem Mysterium näher zu stehen als alle diese Fälle. Man blickt wie auf ein Tafelbild früher süddeutscher Schulen. Martha, von Maria rückkehrend, singt das: domine si fuisses hic, als Antiphone, worauf Jesus kurz erwidert: „Wo ist er begraben? daz sagent mir." Malchus, der Anführer der Juden, ruft hinein:

der einen blinden machet gesehen,
wie mohte dem daz leit geschehen,
daz sin lieber frunt irsturbe?

Ohne dies zu beachten, befiehlt Jesus, daß der Stein abgehoben werde. Unmittelbar auf Marthas letzten Einwand: „er stinket als ein hunt", folgt das Gebet, dann wird die Aufrufung des Toten lateinisch gesungen, das schlichte deutsche „Vil liber vront min Lazare stant uf und lebe also e!" darangesetzt.

Hier liegt ohne Zweifel Gefühl für den Mysteriencharakter des Vorgangs vor. Besäßen wir das entsprechende Stück der Passion der Palatinus-Handschrift[64]), so wäre es vielleicht möglich, den Vergleich von Jahrhundert zu Jahrhundert zu

[61]) G. Cohen, Le théâtre en France au Moyen-Age, Paris 1948, S. 46 f.
[62]) A. a. O., S. 245.
[63]) 14. Jahrhundert. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, I, S. 72 ff.
[64]) Cohen, Théâtre en France, S. 37.

spannen. So treten uns gleich die beiden lateinischen Spiele von Orléans und die mit Sicherheit dem 12. Jahrhundert angehörende Hilarius-Variante entgegen[65]). Hier hat man allerdings das Gefühl, daß sich die Aussicht lichte. Es fehlen vor allem die szenischen Drängungen und Übertreibungen, das Zusammenpressen der Orte, das Voranstellen des Zweitrangigen. Der Autor hat sichtlich nur den bescheidenen Wunsch, das außerordentliche Geschehen seinem Publikum auf das einfachste in gereimten Zehnsilbern[66]) zu vermitteln, und er kommt damit dem Mysterium am ehesten nahe[67]). — Was hier beabsichtigt wurde, läßt sich am besten durch Zusammenstellung der Peripetien demonstrieren, soweit diese — es ist fraglos das Gebet — in den Texten vorkommt:

Johannes 41, 42:

Vater, ich danke dir, daß Du mich
erhört hast. Doch ich weiß, daß
du mich allezeit hörest; aber um des
Volkes Willen, sage ichs, daß sie glau-
ben, Du habest mich gesandt.

Donaueschingen[68]*):*

Vater, ich danck dir und loben dich,
das du hast erhöret mich,
du hörst mich stätz, das weiß ich wohl,
dar umb bistu gnaden vol.
diß rede ich hie an alle schand
zum zeichen, das du mich gesant.

St. Gallen:

Ich sagen dir vatter gnaden vil,
daz du mich horest alle zil,
daz rede ich, daz nu werde irkant,
daz du mich selbe hast gesant.

Orléans:

Deus cujus virtus et filius
aeternalis, non temporarius credor esse,
tuum natum ut honorifices,
atque meum nomen glorifices
est necesse.

Hilaire:

Pater, Verbum tuum clarifica,
Lazarumque, precor, vivifica;
sic filium mundo notifica
pater in hac hora.
Nec hoc dixi in diffidentia,
sed pro gentis huius praesentia,
ut de tua certi potentia
credant absque mora.

---

[65]) Cohen, Anthologie, S. 70 ff. und 92 ff.

[66]) Die Zehnsilber-Form, zu der auch das Klosterneuburger Osterspiel gehört, ist musikalisch bedingt. Darüber Meyer a. a. O., S. 126. Die Beziehung des Zehnsilber-spieles und Klosterneuburg findet sich bei Pfeiffer entwickelt.

[67]) Die Juden, die Lazarus nach dem Beispiele des Buches Hiob trösten, sind es auch, die Jesus benachrichtigen. Damit fällt die Schwierigkeit des Botenganges fort. In der Zwischenzeit ist Lazarus gestorben. Es folgen die musikalisch breit ausgeführten Klagen Marthas. Darauf wird Jesus gesehen; der Einwurf: Gehen wir also und sterben mit ihm! ist dem Thomas in den Mund gelegt, öfters hat Judas diese Stelle. — Das Spiel ist hier nach Hilaire berichtet, das ich für das primitivere halte.

[68]) Mone a. a. O., II. Bd., S. 231 ff. Die Lazarus-Episode hier nach der versuchten Stei-nigung Christi. Den Szenenwechsel bewirkt der Regisseur auf das einfachste: „der Sal-vator mit sinen jungern gat an ir stat und die Juden des glich. Leit sich Lazarus hebet als ein krancker usw." Entgegen der unglaublichen Primitivität der Inszenierung hat sich der Autor bemüht, das Evangelium getreu zu versifizieren, auch schwierige Stellen, wie das Tag- und Nacht-Gleichnis u. a.

Der fortschreitende Umfang der Untersuchung zwingt, auf das Weihnachtsmysterium nur einen kurzen Blick zu werfen. Dieses in unseren Kreis einzubeziehen, rechtfertigt schon die formelle Einsetzung durch den hl. Franciscus bei der berühmten Feier im Tale von Rieti (1223), wo der Heilige mystische Wirkung angestrebt und auch tatsächlich erreicht haben soll. Auch durch die Variante des Tropus[69]) ist die Weihnachtsfeier der Osterfeier gleichzustellen, wenn uns auch das älteste Denkmal erst im 11. Jahrhundert erreicht. Das Weihnachtsmysterium hat seinen eindeutigen Mittelpunkt in der Krippe, wie im andern Falle im Grabe. Die Anzahl der anderen notwendigen Orte ist gering: der des Herodes und der Hirten, die Prozessionsform, dem Sterne folgend, ist gegeben. Aus dem genannten Jahrhunderte besitzen wir das Troparium von Limoges[70]), das nur die Verehrung durch die Hirten und den Wortlaut des Tropus erkennen läßt. Aus demselben Jahrhundert aber das Mysterium von Bilsen (Limburg, Belgien)[71]), das die dramatische Urform genau erkennen läßt. Die liturgische Grundlage bildet die erste Weihnachtsmesse und ihr Evangelium nach Luk. 2, 1—14. Nachdem der Engelchor das Alleluja gesungen hat, läßt sich, aus den Höhen: „ab altis", also aus der Kuppel oder aus dem oberen Umgang, die Stimme des Engels vernehmen, die den Hirten das Mysterium mitteilt. Diese erwidern im Chore mit dem Entschluß, nach Bethlehem zu ziehen. Dann bricht diese Handlung ab, weil die drei Könige unterwegs sind, offenbar durch das Mittelschiff. Der Stern muß gesehen worden sein, denn schon im ersten Verse des ersten Magus wird sein Leuchten begrüßt. Aber schon während der Verkündigung an die Hirten hat Herodes seinen Thron bestiegen; sein erster Bote wirft sich den drei Königen entgegen, ja er bedroht sie sogar mit seinem Schwerte. Die Szene bricht ab, er berichtet sofort dem Herodes, ebenso ein zweiter, ein dritter. Die Könige, die indessen im Kirchenschiff gewartet haben müssen, werden Herodes vorgeführt. Er erkundigt sich nach ihren Absichten — wenn sie mit ihren Stäben nach dem Sterne zeigen, zwingt er mit dem seinen die ihren gewaltsam nieder[72]).

[69]) A. Quem queritis in praesepe, pastores, dicite? R. Salvatorem Christum Dominum, Infantem pannis involutum. Secundum sermonem angelicum. A. Adest hic parvulus, cum Maria mater sua, de qua dudum Isaias dixerat propheta! Ecce virgo conciiet et pariet filium et nunc euntes dicite quia natus est.

Alleluja! Jam vere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta dicentes: Puer natus est (Psalmus). — Dies der ganze Text, der sich also im Umfange mit den kürzesten lateinischen Feiern deckt. Das älteste mir bekannte Bildwerk ist ein Hochrelief in Arezzo; der Stein ist dreigeteilt, rechts die Figur des hl. Josef, in der nach der Höhe zweigeteilten linken Hälfte oben Maria, ruhend, das Kind auf dem Schoß, dahinter die beiden Tierköpfe. Unten bereiten die Mägde das Bad — ein insbesondere im deutschen Weihnachtsspiele beliebtes Motiv. Die „Presepe di Arezzo" stammt aus dem 13. Jahrhundert.

[70]) Ihm ist das obige Zit. entnommen. Vgl. Cohen, Anthologie, S. 109 f.

[71]) Von Cohen schon 1915 publiziert, neuerdings Anthologie, S. 137 ff. Auf die liturgische Verwendung deutet schon der Titel: Officium stellae.

[72]) Cohen erklärt dies als eine beabsichtigt komische Wirkung. Ich muß anderer Ansicht sein. So wie die Inszenierung des frühen mittelalt. Theaters eine symbolistische ist, muß es auch die Mimesis gewesen sein. So „tanzen" die Wächter um das Grab, so sagt die sündige Maria Magdalena: phiff uf, laz us „springen". Der Stock, mit dem er die Könige anfällt, mit dem er später im Sande schreibt, ist ein Symbol der angemaßten Macht des Herodes.

Unnachsichtlich läßt er sie ins Gefängnis werfen[73]), aber bald darauf wieder befreien, da ihn seine Ratgeber vor dem neuerschienenen König warnen. Die Magi setzen ihren Weg fort, es kommt zu einer schönen Anbetung und zur Überreichung der biblischen Geschenke; am Ende warnt ein Engel die Könige, nochmals vor Herodes zu erscheinen, wie er es gewünscht hatte. Das Te deum beschließt die Feier.

Aus einem undramatischen Stoff ist durch gute Gestaltung mindest eine starke Annäherung an das Mysterium erzielt. Vielleicht gerade aus dem Grunde, daß die drei Hauptgestalten fehlen. Cohen nimmt in solchen Fällen an, daß sie stumme Personen seien, das Christkind eine Puppe. Ich wäre eher geneigt, Krippenfiguren anzunehmen, unabsichtliche Bewegungen der Kostümierten könnten das Mysterium zerstören. Es würde sich, träfe meine Annahme zu, eine überraschende Parallele zu einem der ältesten unserer Denkmäler, dem Mysterio de los tres Magos[74]) ergeben, trotz der bedeutenden örtlichen Distanz. Meine Annahme gewinnt Stärkung durch ein in der Kathedrale von Rouen geübtes officium[75]), wo nach der Mitternachtsmesse der Weihnachtsnacht der Weihnachtstropus abgesungen wird, es ist ausdrücklich gesagt, daß der Vorhang sich vor der Krippe öffne. Die Hirten, die zugleich den Chor darstellen, erscheinen auch sonst in den Dienst eingezogen, denn nach ihrem Besuche der Krippe unterbricht der zelebrierende Priester oder Bischof nach dem Worte „natum" ihre Antiphone mit der Frage: Quem vidistis, Pastores? Es ist ein echtes Mysterium in unserem Sinne.

Die heiligen Gestalten erhalten Stimme in dem Jeu de la nativité, das Cohen in vorbildlicher Weise publiziert hat[76]). Das Stück zeigt den baldigen Übergang des Weihnachtsmysteriums in private und populäre Formen an, der ja ebenso auch im deutschen Raum stattgefunden hat. Es hat die Besonderheit, von Frauen, den Nonnen des Klosters von Huy, aufgeführt worden zu sein, die wahrscheinlich auch die männlichen Rollen gaben. Der sich daraus entwickelte Reiz ist

---

[73]) Hier mit Cohen einen neuen Spielort anzunehmen, wäre ein früher Durchbruch des mittelalt. expressiven Realismus. Es würde genügen, eine Kette um die drei zu schlingen, wie es der Teufel gerne mit den ihm verfallenen Seelen tut.

[74]) Aus der Zeit des Cid (etwa 1140), 247 Verse. Überaus auffallend muß es sein, daß die Form der stummen Hauptpersonen mit jenen der spanischen rocas übereinstimmt, die erst in der spanischen Kunstdramatik Sprache gewinnen. So wie in Anm. 55 die homiletische Form als Vorläufer der dramatischen angesehen wird, sind es auf spanischem Boden mit aller Bestimmtheit die plastischen Figuren, die auf der roca getragen werden, und die novellistischen und lyrischen Bruchstücke. Im übrigen mußte die Betrachtung der spanischen und italienischen Entwicklung des Mysteriums hier aus Gründen des weit vorgeschrittenen Umfanges unterbleiben.

[75]) 12. Jahrhundert, Cohen, Anthologie, S. 109. Nach einem andern primitiven Usus derselben Kathedrale (a. a. O., S. 115) wird ein Kinderchor durch Stäbe als „Hirten" kenntlich gemacht, ein zweiter auf ähnliche Weise als „Engel". Die Hirten werden in den Stall geführt, der in der Kathedrale aufgebaut ist. Priester treten in die Rolle der anbetenden Frauen. Hier überwiegt wohl der Gedanke des Spieles, entgegen dem Mysterium.

[76]) Nativités et Moralités Liègeoises du Moyen-Age, Belg. Akademie, Brüssel 1953, S. 167 ff. Papierhandschrift des 15. Jahrhunderts, das Spiel, eines der ältesten in franz. Sprache, geht ins 13./14. Jahrhundert zurück.

ebensogroß wie die stellenweise Schönheit des Textes[77]). Nach einem einleitenden Gespräch zwischen Maria und Joseph setzen deutlich Anregungen des älteren liturgischen Spieles ein: die Anbetung der Hirten, der Auftritt der Könige, Herodes, die Anbetung der Könige. Auf eine Interpolation deutet der auffällige Umstand, daß sich die Könige zweimal vorstellen; einmal untereinander, dann gegenüber Herodes. Die Warnung des Engels fehlt nicht, worauf das Spiel rasch sein Ende findet. Es erhielt eine Fortsetzung mit dem Entschlusse des Herodes zum Kindermord, mit der Anbetung der heiligen Frauen und einer Andeutung der bevorstehenden Flucht nach Ägypten. Es setzt also dieselbe weiterdichtende Tendenz ein, die an anderer Stelle zu den großen dichterischen Mystères de la Passion[78]) geführt hat.

Fassen wir unsere Ergebnisse kurz zusammen, so darf wohl behauptet werden, daß, vom Tropus von St. Gallen beginnend, eine so starke Annäherung an den Gottesdienst wahrgenommen werden kann, daß der Begriff Mysterium, diesmal als menschliches Handeln in göttlichen Symbolen (vgl. Anm. 26), für dieses frühmittelalterliche Theater gerechtfertigt erscheint und durch die historischen, mythologischen und ethnographischen Parallelen gestützt werden kann. Dieses Mysterium ist mit dem 12. Jahrhunderte zu Ende; es entspricht dem romanischen Baustil und dem Gregorianus. In den gotischen Kathedralen und unter den Gesetzen der Polyphonie hat es ebensowenig seinen Platz, wie es sich hier durch das reiche Aufsprießen seines dichterischen und volkstümlichen Motivenschatzes verbietet. Daß aber Augenblicke, wie die beiden Männer in der Rolle der Pilger und ihre Anfrage an den Priester, der sich in gottesdienstlicher Funktion befindet, ob er denn nicht wisse, was in Jerusalem geschehen sei, worauf der Prie-

---

[77]) Erschütternd weist Joseph darauf hin, daß das Kind vor Hunger und Kälte nur stöhne und weine. Sie, Maria, könne es doch nicht nähren. Er schlägt vor, eine Amme kommen zu lassen. Maria lehnt dies ab und wendet sich an Gott:

O Dieu, mon pere, vus et moy auons
unc seule fils en commun;
portant vos, qui porueies
à toute creature leur necessité,
porueies à pitit enfan, teillement
qu'il puis estre sustentez sufissamment.

[78]) Die selbständige Verarbeitung und Gestaltung des Stoffes ist das Gegenteil des von uns gesuchten Mysterienbegriffes. Die hohe geistige Bedeutung soll nicht geleugnet werden. Der Dialog der Désespérence mit Judas bei Greban ist voll von tragischer Gewalt. Eine der anmutigsten Szenen bei Jean Michel, umgekehrt die Frage der sündigen Maria Magdalena an den von einer Predigt kommenden Tubal, ob sich denn in den Worten Jesu gar nichts Heiteres finden lasse und die folgenden Beschreibung seiner menschlichen Schönheit, sich aus ganz kurzen Fragen und Antworten ergebend. Ungleich steht unser Heliand, trotz der individuellen Übertragung des Stoffes in die Welt des Rittertums, dem geistlichen Sinne näher als diese Übertragungen in den Geist und das Kleid der Frührenaissance. Gleichviel urteilt ein großer Kenner wie Cohen über die dramatische Dichtung des 14. Jahrhunderts: „A nulle époque, pas même à celle du théâtre grec du Ve siècle a. J.—C., on ne peut rencontrer une pareille harmonie préétablie entre le sujet traité sur la scène et les préoccupations spirituelles et morales du public. Le drame qui se joue devant lui est celui qui l'intéresse le plus, étant celui de son salut éternel (a. a. O., Le th. en France au M.-A., S. 63)."

ster sofort die Rolle des Auferstandenen annimmt, nicht anders denn als Mysterium erklärt werden können, scheint mir sicher. Ebenso eine Reihe der hier vorgeführten Fälle. Nur möchte ich empfehlen, in der Theaterwissenschaft diese Bezeichnung nicht als Gattungs-, sondern als typologischen, als Eigenschaftsbegriff zu verwenden. Der Begriff des mystère, der in der französischen Bedeutung gerade dort beginnt, wo der hier vertretene Typus aufhört, kann dadurch natürlich nicht tangiert werden, wie ja eine Reihe von Begriffen, die regional oder praktisch bestimmt sind: Misteries, Rappresentazione, drame liturgique, drame semi-liturgique usw. fortgeführt werden müssen. Die Dauerhaftigkeit des Mysteriums hat sich besonders dadurch erwiesen, daß auch in späteren Jahrhunderten solche Momente, geradezu wie fossile Einkapselungen, festgestellt werden können, wenn sie auch den ursprünglichen mystischen Sinn verloren haben.

Es besteht, daran kann nicht gezweifelt werden, eine gewisse Tendenz, das Theater der Kirche wieder zuzuführen[79]). Ob und in welcher Form wir das Mysterium in Domen wie denen von Mainz oder Maria Laach wieder erblicken könnten, ist zweifelhaft. Es würde natürlich die stärkste Probe der Schauspielkunst bedeuten. Und es ist notwendig, daß auch unsere Wissenschaft einem so außerordentlichen Augenblick gerüstet entgegensehe.

---

[79]) Roguet a. a. O., S. 15, führt aus, daß die moderne Paraliturgie in der Seelsorge sich schon heute ein wenig theatralisch anlasse. „Ces jeux par personnages sont licites dans la mesure où ils ne tournent pas au théâtre ... voir à la mascarade, dont certaines ‚fêtes de mission' donnent encore de tristes exemples, aujourd'hui de plus en plus rares." Vereinzelte Fälle wird es immer geben: so wurde der Kärntner Totentanz zwischen den beiden Kriegen in dortigen Kirchen aufgeführt, ebenso noch im laufenden Jahre das Osterspiel von Klosterneuburg in einer Wiener Kirche (Neudichtung von G. v. Berger). Die große Frage liegt aber darin, ob ein alter Text, etwa der des Nürnberger Antiphonars, an die richtige Stätte gebracht und mit aller Hingabe dargestellt, die Wirkung des Mysteriums erreichen könne.

MALER=REGISSEURE DES MITTELALTERS

Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitgestalter des Schauspielwesens ihrer Zeit in West= und Mitteleuropa

Mit Tafel I und II

Von Leopold Schmidt (Wien)

Es geht um das wesentliche Problem: Bildende Künstler als Mitgestalter des Schauspielwesens des Mittelalters und der Renaissance in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland. Seit fast einem Jahrhundert fragen wir uns, ob es zwischen der darstellenden und der bildenden Kunst in jener Epoche und ebenjenem Raum Beziehungen gegeben hat, und welcher Art diese Beziehungen waren. Anton Springer hat 1860 das Thema zuerst systematisch in Angriff genommen[1]), und die deutsche wie die französische Forschung hat diese bedeutende österreichische Anregung vielfach aufgegriffen. Paul Weber hat 1894 das geistliche Schauspiel und die kirchliche Kunst des Mittelalters konfrontiert[2]), in Ausführung von gleichgerichteten Anregungen Karl Meyers von 1886[3]). Emile Mâle hat seit 1900 ikonographisch Wesentliches zu dem Problem beigetragen[4]). Von seiten der Kunstgeschichte wurde der gebende Einfluß des religiösen Theaters mitunter sogar überbewertet. Karl Tscheuschner griff 1904/05 hier schon sehr weit aus[5]), Alfred Rohde setzte 1926 Passionsbild und Passionsbühne in sehr direkte Beziehungen[6]). Der aus weiter Übersicht und tiefer Problemschau

[1]) Anton Springer, Ikonographische Studien III. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späten Mittelalters (Mitteilungen der k. u. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Bd. V, Nr. 5, Wien 1860, S. 124 ff.).

[2]) Paul Weber, Geistliches Schauspiel und bildende Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894.

[3]) Carl Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst (Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, Bd. I, 1886, S. 162 ff., 356 ff., 409 ff.).

[4]) Emile Mâle, Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Straßburg 1907. Derselbe, L'Art religieux a la fin du moyen=age en France. Paris 1908. 2. Aufl., Paris 1922.

[5]) Karl Tscheuschner, Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1904/05).

[6]) Alfred Rohde, Passionsspiel und Passionsbühne (= Schöpfung. Beiträge zu einer Weltgeschichte religiöser Kunst, Bd. 10), Berlin 1926.

Die Zuschreibungen Rohdes müssen heute schon mit viel Kritik verwendet werden, da die kunsthistorische Forschung vielfach zu neueren Ergebnissen gekommen ist. Zur Ergänzung insbesondere für die bei Rohde herangezogenen norddeutschen Bilder vgl. besonders Harald Busch, Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450—1550. 2. Aufl., Hamburg 1943.

gewonnene Ausgleich wurde 1920 schon durch Wilhelm Pinder geboten, der weniger das theatralische, als das dichterische Element als gebend anzusprechen in der Lage war[7]). Diesen gewissermaßen expressionistischen Äußerungen von Pinder wie von Rohde folgten dann 1936 die vernünftig ausgleichenden bedeutenden Studien von Albert Rapp[8]). In diesen Jahren erschienen auch jene Arbeiten, die nun die gleichartigen Frömmigkeitsgrundlagen betonten, welche für das Schauspiel wie für die Bildkunst maßgebend waren. Von der Seite der Ikonographie hat hier Rudolf Berliner grundlegende Arbeiten geleistet[9]). Manche Folgerungen besonders für das jüngere Passionsspiel konnte ich ungefähr gleichzeitig ziehen[10]). Nicht eine unnötige Nüchternheit, sondern eine geistesgeschichtlich bedingte Sachlichkeit gab dabei den Ausschlag. Neuere Ikonographen, die besonders von der byzantinischen Kunstforschung ausgingen, sind noch kritischer geworden. Ein Ausschwingen des Pendels nach der anderen Seite bedeutet jetzt die Arbeit von Ernst Grube, die apodiktisch schließt: „Die geistlichen Spiele sind eine zeitlich spätere Parallelerscheinung zu dieser Entwicklung der Bildkunst. An eine Beeinflussung der Bildkunst durch die Mysterienspiele kann nicht gedacht werden"[11]).

Eine solche Aburteilung über ein Jahrhundert der Forschung schießt trotz sachlich richtiger Einzelhinweise übers Ziel hinaus. Zudem verfehlt sie die heutige Themenstellung. Von der ikonographischen Gleichheit der Motive auf Grund der geistesgeschichtlichen Übereinstimmungen war längst die Rede. Nicht die Ableitung solcher einzelner Motive, welche das mittelalterliche Theater ebenso bringt wie die mittelalterliche Bildkunst, ist heute mehr von primärem Interesse, die Schauspielforschung hat vielmehr seit einigen Jahren schon die soziologische Fragestellung aufgegriffen: Wer ist an diesen Dingen eigentlich beteiligt, welche sind die gesellschaftlichen Grundlagen an Einzelpersönlichkeiten wie an Gemeinschaften, die solche Gestaltungen übernehmen oder schaffen und weitergeben[12])?

---

[7]) Wilhelm Pinder, Die dichterische Wurzel der Pieta (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 1920, S. 163 ff.).
Als kunstwissenschaftliche Weiterführung der Anregung Pinders vgl. Walter Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter (= Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 1), Köln 1924.

[8]) Albert Rapp, Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter. Diss. München 1932, im Druck Kallmünz 1936.

[9]) Rudolf Berliner, Die Cedronbrücke als Station des Passionsweges Christi (in: Festschrift für Marie Andree-Eysn. Beiträge zur Volks- und Völkerkunde. München 1928, S. 73 ff.). Derselbe, Das Urteil des Pilatus (Die christliche Kunst, Bd. 30, München 1933—34, S. 128 ff.).

[10]) Schmidt, Zur Innengeschichte der deutschen Passionsspiele. Volksschauspiel und Volksfrömmigkeit (Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde, Bd. III, München 1938, S. 211 ff.).

[11]) Ernst Grube, Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung (Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, Bd. III, Wien 1957, S. 22 ff.).

[12]) Schmidt, Gesellschaftliche Grundlagen des alpenländischen Volksschauspielwesens (Theater der Welt, Bd. I, Wien 1937, S. 382 ff.). Derselbe, Volksschauspiel der Bergleute (= Leobener Grüne Hefte, Nr. 27), Wien 1957.

Die Frage nach den tragenden Gemeinschaften des Schauspielwesens des Mittelalters führt in diesem Zusammenhang nicht sehr weit. So maßgebend diese Bruderschaften und Zünfte waren, bestimmend waren gerade hinsichtlich der Gestaltung der Aufführungen letzten Endes doch die Einzelpersönlichkeiten. Diese Spielleiter, die aus den ungeschulten Laienspielern ein Ensemble schufen, die den Text in gesprochene und dargestellte Rollen übersetzten, sie waren die tatsächlichen Vermittler aller Anregungen hinüber und herüber. Die schmale Schicht der weltlichen Intelligenz der Gotik ist es gewesen, die allenthalben das spätmittelalterliche Schauspiel zu einer theatralischen Erscheinung machte. Und innerhalb dieser schmalen Schicht kennen wir nur eine Gruppe wieder, die genügend geschult und angeregt war, um wirksam eingreifen zu können, und sich aus dem Bewirkten wieder die Kraft für neues, eigenes Schaffen zu holen: die bildenden Künstler.

Das Problem ist heute also dadurch gegeben, daß wir aus der Vielzahl der kleinen und unscheinbaren Einzelnennungen, der Aktennotizen und Rechnungsbelege ein Gesamtbild gewinnen müssen, das Bild des bildenden Künstlers der Spätgotik, der als Spielleiter tätig war. Des Malers, des Bildhauers, der im Dienst seiner Gemeinschaft, im Westen eher für seinen Hof, in der Mitte Europas eher für die Bürgerschaft seiner Stadt, die jeweils geforderten Aufführungen schuf. Wir können meist nur einzelne Züge herausarbeiten. Mitunter glauben wir eher Gesellen als Meister zu bemerken, Helfer am Werk, die aber vorher oder nachher, nachdem sie in den Rechnungen aufgetreten sind, auch selbständig ihr Werk am Schauspiel getan haben mögen. Es sind doch Glücksfälle, wenn wir von einer dieser Persönlichkeiten mehr als den Vornamen wissen.

Die Summe dieser in langen Jahren gesammelten und immer noch zufällig erhaschten Einzelbelege mag aber doch ergeben, daß es in diesen zwei Jahrhunderten, etwa von 1350 bis 1550, solche „Maler=Regisseure" wirklich gegeben hat. Wir sehen hier in erster Linie ihr Werk für das Schauspiel, und benützen die Notizen über ihr Schaffen als bildende Künstler nur als Hilfsquellen. Es sei aber gern betont, daß der größte Teil aller dieser Notizen aus der kunsthistorischen Literatur stammt, daß so manche sonst kaum gesehene Veröffentlichung über lokale Meister unser Bild über den gotischen Spielleiter wesentlich bereichert hat. Umgekehrt mag man vielleicht auch entschuldigen, wenn so manche Quelle dieser Art noch nicht erkannt und ausgewertet wurde. Ist doch dieses theatergeschichtlich zweifellos wichtige Material noch nirgends zusammengestellt worden, als ob es eine wirkliche Geschichte des Schauspielwesens ohne eine derartige Quellenerschließung geben könnte.

Vielleicht wird sich also nach dieser ersten Erschließung dieser ganzen Gruppe spätgotischer Maler=Regisseure noch viel mehr zu dem Thema ergeben. Wesentlich erscheint mir, daß aber immerhin auch jetzt schon die neue Sicht auf das alte Problem klar werden dürfte: Der Zusammenhang zwischen Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter ist nicht mehr nur von den ikonographischen Gemeinsamkeiten aus zu sehen. Wir müssen die Menschen ins Auge fassen, welche diese Zusammenhänge geschaffen und getragen haben, und unter diesen

in erster Linie eben jene, die in beiden Bereichen zu Hause waren, die Schauspiel und Bildkunst gleichermaßen selbst betrieben haben, eben die Maler=Regisseure. Bei ihnen wird man doch nicht zweifeln können, daß sie malten, was sie sahen, und auf die Bühne stellten, was ihnen aus den eigenen Bildern am besten bekannt war. Die Maler=Regisseure des Mittelalters waren die direkten, persönlichen Bindeglieder zwischen Bühne und Bildkunst; die gemeinsamen Traditionsströme und Gestaltungsanregungen sind in beide Bereiche durch sie als Künstlerpersönlichkeiten hindurchgeflossen.

I.

In Frankreich wie in Burgund setzen die Nachrichten über bildende Künstler, die mit dem Volksschauspiel, dem bürgerlichen wie dem höfischen Theater der Zeit in Verbindung stehen, in der Mitte des 14. Jahrhunderts ein. In der Blütezeit der Gotik also, in dem politisch zerklüfteten Jahrhundert des Hundertjährigen Krieges, treten diese bürgerlichen Maler, deren Namen hier erstmalig laut werden, als Regisseure und Bühnenbildner auf. Es ist die Zeit des Entstehens der großen Passionsspiele, dieser wahren Mysterienspiele, die von den Bruderschaften der Städte gesellschaftlich getragen werden[1]). Weder die Bürger bei ihren Schauspielen noch die hohen Geistlichen bei ihren Prunkprozessionen noch die Könige und Fürsten bei ihren Einzugstriumphen wollten die Mitarbeit dieser Maler entbehren.

Die ersten namentlich genannten Künstler dieser Art sind kaum weiters faßbar. Ein Jehan Yvonet leitet in der Mitte des 14. Jahrhunderts in Lyon die „Mysterien" beim Einzug des Kardinals Ambrosius[2]). Und 1379 findet sich ein Maler Jean in Chateau=Gautier für die Inzenierung von Schauspielaufführungen angestellt[3]).

Das ändert sich im 15. Jahrhundert. Die großen Maler des französisch=burgundischen Hofstiles sind auch kunstgeschichtlich schon sehr wohl greifbar. So Jean Fouquet, der 1461 in Tours beauftragt wird, einen Entwurf für Gerüste zu den Mysterienspielen und Farçen beim Einzug König Ludwigs XI. zu machen[4]). Die Arbeit stockte, wie es heißt, weil „der König kein Vergnügen dran hatte". Fouquet war Hofmaler Karls VII. (regiert 1422—1461) und Ludwigs XI. (regiert

---

[1]) Vgl. allgemein Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Bd. I, Halle 1911.

[2]) Gustave Cohen, Geschichte der Inszenierung im Geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Ins Deutsche übertragen von Constantin Bauer. Leipzig 1907. S. 117.

Die Angaben von Cohen=Bauer sind leider nicht immer ganz zuverlässig. So klingt doch die Behauptung S. 117 „In Lyon werden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert 500 Maler genannt, die für gesprochene und mimische Mysterien Dekorationen schufen" geradezu lächerlich. Es würde schwerfallen, im ganzen alten Frankreich in diesem Zeitraum 500 Maler zusammenzubekommen.

[3]) Cohen=Bauer, S. 117.

[4]) Cohen=Bauer, ebendort.

1461—1483)[5]). Seine Könige regierten in Tours und in Bourges. Er selbst war nach 1420 in Tours geboren, begann 1448 für Karl VII. zu arbeiten, bemalte 1461 die Totenmaske seines Königs, die nach dem theatralischen Ritual der französischen Könige ausgestellt wurde[6]), und bereitete, wie gesagt, die Einzugsspiele für den Nachfolger, Ludwig XI., vor, die dann nicht stattfanden. Er blieb aber in der Gunst dieses Nachfolger, wurde 1478 offiziell „peintre du roy", und starb 1481. Sein Selbstporträt, das erste bekannte Selbstporträt eines französischen Malers, hat uns das scharfe Malerauge bewahrt, diesen Blick, mit dem er so manche Inszenierung von Aufführungen und Schaugepränge geprüft haben mag. Wir wissen es ja erfreulicherweise, wie scharf Fouquet diese Dinge angeschaut hat, da er eine solche Aufführung in seiner theatergeschichtlich unendlich wichtigen Miniatur „Das Martyrium der hl. Apollonia" mit aller Präzision festgehalten hat[7]). (Abb. 1.)

In gewisser Hinsicht mutet Perréal, genannt Jean de Paris, als Nachfolger Fouquets an[8]). Wie dieser hatte er die Aufführungen wieder für einen Königseinzug zu leiten, aber mit mehr Erfolg, denn diese Aufführungen beim Einzug Karls VIII. im Jahr 1489 fanden wirklich statt[9]). Perréal bediente sich dabei, sozusagen als Oberspielleiter, des Malers Jehan de Prevost und des Architekten Clement Trie für den Bau der Gerüste, leitete den Gang des Spieles, zeichnete die Kostüme der Personen, der Teufel, Narren usw., und malte die Skizzen zu den Dekorationen. Der vielseitige Mann war für diese Aufgabe allerdings auch glänzend geschult. Der nach 1455 geborene saß seit 1483 in Lyon und war der Hofmaler der dortigen Bourbonen[10]). 1485 schuf er die Dekorationen für den Einzug des Kardinals Charles de Bourbon in Lyon. Er war also für den Einzug König Karls VIII. 1489 wirklich gerüstet, wurde denn auch dessen Hofmaler und verblieb in dieser Stellung auch unter Ludwig XII. und Franz I. In dieser Stellung arbeitete er auch an den Gräbern der Königinnen, nämlich der Anne de Bretagne in der Kathedrale von Nantes und der Margarete von Österreich in Brou. 1530 ist er vermutlich in Paris gestorben.

Die erwähnten Königinnen waren dem Schauspiel und seinen Maler-Regisseuren auch wohlgesinnt. Zu Ende des 15. Jahrhunderts arbeitete Jean Poyet auf Bestellung Annas von der Bretagne an ihrem berühmten Gebetbuch, wie auch an weiteren Miniaturhandschriften, deren Darstellungen aufs engste mit dem Stil der „lebenden Bilder" in den Aufzügen verwandt erscheinen[11]). Anna von der

---

[5]) Grete Ring, A Century of French Painting 1400—1500. London 1949, S. 245.

[6]) Vgl. Paul Geiger, Le roi est mort — vive le roi! Das Bild des Königs bei den französischen Königsbegräbnissen (Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. 32, Basel 1928, S. 1 ff.).

[7]) Cohen-Bauer, Tafel V bei S. 84.
Besser abgebildet und kritisch ausgewertet bei: Hans Heinrich Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig 1935. Abb. 23 auf S. 42.

[8]) Vgl. Casimir von Chledowski, Die letzten Valois. München 1922, S. 348.

[9]) Cohen-Bauer, S. 117.

[10]) Grete Ring, wie Anmerkung 17, S. 246.

[11]) Cohen-Bauer, S. 117.

Bretagne wußte, daß sie ihm derartige theatralische Darstellungen übertragen konnte, hatte er doch auch die Dekorationen für ihren Einzug im Jahr 1491 entworfen. Der später so berühmte Miniaturmaler wird im Jahr 1483 zuerst in Tours erwähnt und reicht wohl auch noch in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts hinein[12]).

Von den Malern und Plastikern dieses beginnenden 16. Jahrhunderts sind hier noch Thevenot, Coppin Delf und Michel Colombe zu erwähnen. Thevenot war in Romans tätig, er erhielt 1509 eine Summe von 100 fl. für die Dekoration des „Mystere des trois Doms"[13]). Coppin Delf war in den gleichen Jahren Freskomaler in Tours. Er war dort gleichzeitig mit der Inszenierung von Mysterienspielen beschäftigt[14]). Der Plastiker Michel Colombe war vielleicht der Sohn des Malers Jean Colombe, der vor 1470 in Bourges Meister wurde[15]). Michel Colombe, der Schöpfer des Grabmals Franz II., war in Nantes bei der Inszenierung von Mysterienspielen tätig[16]). Der Zusammenhang der Grabmalplastik der Zeit mit der Schauspielinszenierung ist bei Perréal wie bei Colombe auffällig. Der theatralische Totenkult, den das altfranzösische Königtum betrieb, bot offensichtlich geistig wie materiell weitgehende Verbindungen.

II.

Während die französischen Maler, die für die Bühne ihrer Zeit tätig waren, durch ihre Verbindung zum Hof namentlich gut bekannt sind, gilt das für die flämischen Maler weit weniger. Nur solange sie mit dem burgundischen Hof zu tun hatten, läßt sich ihre Schauspielbetätigung in den dortigen Rechnungsbüchern verfolgen[1]). So kennen wir den Namen des Malers Nicaise de Cambray, der 1449 ein Totentanzspiel vor Herzog Philipp dem Guten in Brügge zur Aufführung brachte[2]). In den Rechnungsbüchern des Herzogs heißt es genau: „certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la dance macabre", und die Höhe des Geldgeschenkes ist gleichfalls eingetragen. Hellmut Rosenfeld hat bei seiner Bearbeitung der Frühzeit der Totentänze gemeint, es habe sich um eine dramatische Darstellung oder wahrscheinlicher um ein lebendes Bild gehandelt[3]). Die Notiz spricht wohl deutlich gegen das lebende Bild. Wichtiger fast noch als die Diskussion über die Art der Aufführung scheint mir doch, daß wir zweifellos

---

[12]) Grete Ring, S. 246.
[13]) Cohen-Bauer, S. 117.
[14]) Cohen-Bauer, S. 117.
[15]) Grete Ring, S. 244.
[16]) Cohen-Bauer, S. 117.

[1]) Vgl. allgemein J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. 6. Aufl., Stuttgart 1952.

[2]) Laborde, de, Le ducs de Bourgogne. Bd. II/I, 1849, S. 393. Comptes Nr. 7399. Danach Hellmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung — Entwicklung — Bedeutung (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, H. 3), Münster-Köln 1954, S. 232.

[3]) Rosenfeld, ebendort; zu den gemalten Totentänzen ebendort, S. 233.

annehmen können, daß Nicaise de Cambray auch als Maler an der Schaffung von Totentanzfresken beteiligt gewesen sein kann, wie sie gerade damals so zahlreich an den Kirchen- und Karnerwänden erscheinen.

An dem blühenden Schauspiel der flandrischen Städte waren zweifellos die einheimischen Künstler ebenso stark beteiligt wie die französischen an den theatralischen Festlichkeiten ihrer Könige. Aber die flämischen Quellen sagen darüber nur selten etwas aus, die charakteristische Bezeugungsform der Rechnungsbücher fällt hier aus, da es sich um die gemeinschaftsgebundene Leistung handelt. Maler und Schauspieldarsteller standen in engster Verbindung, insbesondere in den Rederijker-Vereinigungen. Die Antwerpener Rederijker waren beispielsweise aufs engste mit der dortigen Sankt-Lukas-Gilde liiert[4]). Gerade deshalb können wir jedoch die rein persönlichen Verbindungen nur selten feststellen. Dabei glaubt man die Maler-Beziehungen dieser Aufführungen in Brüssel, in Maastricht, in Utrecht, Haag und Delft usw. oft geradezu mit Händen greifen zu können. Besonders bezeichnend erscheint das Spiel von den Sieben Freuden Mariens, das seit 1444 in immer erneuter Form in Brüssel aufgeführt wurde[5]). Man denkt dabei besonders an Hans Memling und sein Gemälde „Die sieben Freuden Mariens", das in der Alten Pinakothek in München hängt[6]). Memling, seit 1466 in Brügge nachweisbar, ist auch an den apokryphen Zügen der Marienlegende nicht vorübergegangen, die gerade auch im Schauspiel dargestellt wurden. Die der französischen Gotik in Schauspiel und Miniatur so liebe Kornfeld-Legende etwa findet sich auch auf seinem Bild[7]). Es handelte sich dabei um Großspiele. Wenn bei Memling also die Könige zu Pferd, mit großem Gefolge usw. auftreten, dann ist das nicht etwa bühnenwidrig, sondern im Gegenteil. Man vergleiche beispielsweise die Beschreibung eines Dreikönigsspieles von Delft aus dem Jahre 1498: „Wie am Sonntag nach ‚Dertienen Dack' nach der Vesper um drei Uhr daselbst gespielt wurde ein Spiel von den Priestern, die durch verschiedene Türen zu Pferd in die Kirche ritten, und daselbst, jeder mit seinem Gefolge, inmitten der Kirche stillhielten; und auf der großen Orgel waren Engel, die sangen Gloria in excelsis, und unten lagen die Hirten und spielten; und da schoß ein Stern von hinten aus der Kirche nach dem Hochaltar zu, und blieb dort stehen, und zeigte den drei Königen den neugewonnenen König, der von lebendigen Personen auf dem Hochaltar dargestellt wurde, und diese Könige brachten teils singend, teils sprechend ihre Opfer dar; und es war so viel Volk in der Kirche unten und oben, daß man noch nie so viel Volk in der Kirche

---

[4]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. III, S. 367, bes. Anm. 2.

[5]) Creizenach, Bd. I, S. 164, 483.

[6]) Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600. Berlin 1924, S. 126 ff.

Vgl. Borcherdt, Das europäische Theater, S. 126 f., Abb. 88 auf S. 134.

[7]) Schmidt, Die Kornfeld-Legende. Ein apokryphes Motiv in einigen Darstellungen der Flucht nach Ägypten (Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter. Bd. IV, Wien 1955, S. 24 ff.). Vgl. dazu jetzt noch ausführlicher und mit reichem Bildmaterial: Hans Wentzel, Die Kornfeldlegende in Parchim, Lübeck, den Niederlanden, England, Frankreich und Skandinavien (Festschrift für Kurt Bauch. Berlin 1957. S. 177—192).

gesehen hatte[8])." Solche direkte Zusammenhänge des Schauspieles mit der bildenden Kunst lassen sich gerade in der flämischen Malerei durchaus deutlich nachweisen. Gewiß waren die Grundlagen dafür die ikonographischen, Bühne und Bild wollten das Gleiche aussagen. Aber die Verbindung schufen die für die Bühne tätigen Maler.

Die bedeutendsten Zeugnisse dieses Zusammenwirkens liegen freilich erst im nachmittelalterlichen Zeitraum. Erst die eigentlichen Renaissance- und Manierismus-Künstler der Niederlande sind uns auch biographisch so bekannt, daß sich derartige Zusammenhänge mitunter ganz personell fassen lassen. Ich weise in diesem Fall nur auf Jan van Scorel hin (1495—1562), den letzten Romanisten der Niederlande[9]). Der vielseitige Mann, der Maler, Architekt und Ingenieur war, hat sich auch als Dramatiker betätigt[10]). Leider hat sich von seinen dramatischen Dichtungen nichts erhalten, und wir können uns doch gut vorstellen, daß der Maler und Dramatiker mit dem Theater eng verbunden gewesen sein muß. Der größte Maler seines Jahrhunderts, Pieter Bruegel der Ältere, fast eine Generation jünger als Jan van Scorel, muß starke theatralische Verbindungen gehabt haben[11]). Seine Gemälde wie seine Kupferstiche bezeugen dies auf die mannigfachste Weise. Gerade dadurch entzieht sich dieses Verhältnis aber unserer Darstellung im gegebenen Zusammenhang. Weit mehr in dieser Hinsicht wissen wir ja von dem Bruegel-Biographen, dem Maler Karel van Mander. Schon sein Lehrer, der Genter Lucas de Heere, wird als Maler und Poet bezeichnet[12]). Van Mander (1548—1606) war aber so sehr Dichter, Schauspieldichter auf der malerischen Basis, daß er die Dekorationen für die Aufführungen selbst malte[13]). Die von ihm inszenierten Aufführungen in Meulebecke, die berühmter als seine Bilder wurden, waren auch dementsprechend auf malerische Prunkwirkung abgestellt. Besonders bekannt war seine Inszenierung der Sündflut. Um diese darzustellen, „ließ er über das Theater ein großes Tuch ausspannen, worauf ertrinkende Menschen gemalt waren, und dies vergegenwärtigte den Untergang der Gottlosen so wirkungsvoll, daß eine Menge Zuschauer in Tränen ausbrachen"[14]). (Abb. 2.)

In ähnlicher Weise inszenierte er auch die „Historie Nabuchodonosors", das „Urteil Salomons" und den „Besuch der Königin von Saba". Der Ruhm der Aufführungen ging bis Gent und Brügge, von wo noch

---

[8]) Ferdinand von Hellwald-L. Schneider, Geschichte der niederländischen Literatur. Gera 1896 S. 213.

[9]) Winkler, Die altniederländische Malerei, S. 271 ff.

[10]) Creizenach, Bd. III, S. 367, Anm. 2.

[11]) Schmidt, Das steirische Schwankspiel vom Bauern und seinem Weib im Rahmen der Volksüberlieferungen vom Meister Hildebrand (Festschrift für Eduard Castle, zum 80. Geburtstag. Wien 1955, S. 13 ff., bes. S. 24).

[12]) Eduard v. Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis. Bd. II, Niederländische Schulen. Wien 1884, S. 253.

[13]) Engerth, ebendort, S. 253 f.; Hellwald-Schneider, S. 434; Creizenach, Bd. III, S. 367, Anm. 2.

[14]) Edmond van der Straeten, Le Theatre villageois en Flandre. Bd. I, Brüssel 1881, S. 119 ff.

Zuschauer nach Meulebecke kamen. Das war also im späten 16. Jahrhundert noch eine Wirkung ganz ähnlich der der großen Mysterienaufführungen des Spätmittelalters. Vielleicht muß man aber doch dazusagen, daß Karel van Mander sich nicht an den heimischen flämischen Rederijker=Anregungen hatte genügen lassen. Er war ebenso Romanist wie Jan van Scorel, hatte Rom kennengelernt, und war überdies über das kaiserliche Wien heimgereist. Und hier hatte er 1577 zusammen mit Bartholomäus Spranger und dem Bildhauer Hans Mont den Triumphbogen für den Einzug Kaiser Rudolfs II. gemacht[15]). Das war also noch einmal ungefähr die gleiche Art der Entfaltung eines für das Theater arbeitenden Malers, wie sie den Hofmalern der französischen Könige ein Jahrhundert vorher beschieden war. Die Entfaltung der bürgerlichen Kunst sowohl des Schauspiels wie der Malerei im Bereich der Städte der Spätgotik und der Frührenaissance stimmte damit nicht überein. Die westeuropäische Entfaltung war aus politisch=historischen Gründen eine ganz andere als die Mitteleuropas. Obwohl die deutschen Zeugnisse fast um ein Jahrhundert später einsetzen als die französischen, ist nicht die zeitliche Differenz maßgebend, sondern die geschichtlich gewordene wesensmäßige. Der deutsche Maler der Spätgotik tritt in den Zeugnissen seiner Bühnentätigkeit als einfacher Handwerker entgegen. Selbst wenn er ab und zu eine führende Rolle in seiner Schauspielgemeinschaft zu spielen scheint, bleibt er ihr doch ehrfürchtig dienend verbunden. Der betonten Persönlichkeitsentfaltung im französisch=burgundischen Bereich steht hier die schlichteste Selbstverständlichkeit gegenüber[16]).

III.

Die Kunst der Gotik steht in reifer, ja später Blüte, da die Nachrichten über bildende Künstler einsetzen, die mit dem Theater ihrer Zeit, dem Laienschauspiel der bürgerlichen Spätgotik, zu tun haben. Dieses 15. Jahrhundert erst beginnt Nachrichten, archivalisch greifbare Mitteilungen über Künstlerpersönlichkeiten

---

[15]) Engerth, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis, S. 253.

[16]) Die vielleicht wichtige Beteiligung von Hieronymus Bosch an Dreikönigsspielen in Hertogenbosch kann ich leider einstweilen nicht beurteilen. Wilhelm Fraenger berichtet über malerische Vorbereitung eines solchen Epiphanias=Spieles von 1441 durch den Onkel Boschs, Jan van Aken, der „für das Kostüm des Mohrenkönigs die Bemalung übernommen". Fraenger schreibt weiter: „Die früheste, noch ganz schülerhafte Tafel Boschs (im Metropolitan=Museum zu New York) ist ein durch diese Spiele angeregtes Epiphanias=Bild. Ja er selbst hat an diesen Aufführungen mitgewirkt! Auf dem Dreikönigsbild der Sammlung Johnson=Philadelphia ist der frontal auf den Besucher ausgerichtete Balthasar — was von Jan Mosmans überzeugend nachgewiesen wurde — ein jugendliches Selbstbildnis des Malers." (Wilhelm Fraenger, Der vierte König des Madrider Epiphanias=Altars von Hieronymus Bosch, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. III, Berlin 1957, S. 179.) Die Arbeit von Jan Mosmans, Jheronymus Anthonis=zoon van Aken alias Hieronymus Bosch, s'Hertogenbosch 1947, ist mir leider unzugänglich geblieben. Was Fraenger davon vermittelt, klingt allerdings nicht ganz überzeugend. Aber an sich ist die Mitwirkung sowohl des Onkels Jan van Aken wie des Neffen Hieronymus Bosch an den in Hertogenbosch heimischen Volksschauspielen des 15. Jahrhunderts durchaus denkbar.

zu bringen. Die Ratsprotokolle und die Rechnungen verschiedenster Art enthalten die Namen der ausführenden Künstler, weil sie als Organe der bürgerlichen Gemeinschaften auftreten. Da die Werke der bildenden Kunst selbst, die Altäre, die Chorgestühle, noch die längste Zeit unsigniert bleiben, sind diese archivalischen Belege so ziemlich die einzigen Anhaltspunkte für die Zuweisung an die einzelnen Künstler. Nur eine äußerst empfindliche, hoch entwickelte Stilbestimmung konnte von den Werken selbst ausgehen und Zuweisungen und Zusammenordnungen vornehmen, die sich dann vielfach durch die archivalischen Belege bestätigen ließen. Über die Künstler selbst konnte die Stilbestimmung nur wenig aussagen; da sprechen selbst die dürftigsten Rechnungseintragungen deutlicher. Und nur sie erweisen auch den so oft gesuchten und nicht minder oft geleugneten Zusammenhang zwischen bildender und darstellender Kunst: Sie erweisen nun auch auf deutschen Gebiet, daß bildende Künstler tatsächlich für das Theater tätig waren, daß es sich nicht nur um geistige Beziehungen, sondern um ganz handgreifliche Zusammenhänge handelt.

Diese Belege beginnen im österreichisch-süddeutschen Gebiet knapp vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Am Anfang steht eine Stadtrechnung von Enns in Oberösterreich, von 1440. Sie besagt, daß ein Maler Peter „umb vier flüg zu zwein engln und umb ain tuech anzustreichen, da man den Jesus ingenät hat; von ainem fürhang zu entwerffen" 9 Schilling und 21 Pfennig erhalten habe[1]). Wie seine bekannteren Nachfolger, die für das Passionsspiel arbeiteten, hat also auch dieser sonst bisher unbekannte Maler Peter Engelsflügel und Grabtücher anzustreichen gehabt. Leider können wir dem Ennser Maler noch kein erhaltenes Werk seiner Hand nachweisen. Für die nächste, zwanzig Jahre später eingetragene Nachricht steht es weitaus besser. Es handelt sich um den Maler Caspar Isenmann in Kolmar im Elsaß[2]). Isenmann, ein bedeutender Zeitgenosse von Konrad Witz und der Lehrmeister von Martin Schongauer[3]), war 1461 am Fronleichnamsspiel in Kolmar beteiligt. Die Rechnungseintragung besagt: „Item Caspar, moler, und sinen mitgesellen uff der Kremerstube, als man uff unsers herren frohnlichnamstag das spiel hatte, in die ürtin geschenkt IX iiii d. Item als man uff unsers herrn frohnlichnamstag das spiel gehept hat kostet zu uffrüstung in allem III½b. VII½." Der bedeutende Maler, der soeben an seiner großen Chortafel für das Kolmarer Martinsmünster arbeitete, hat also zusammen mit seinen „gesellen", also wohl den Zunftgenossen, das Fronleichnamsspiel von 1461 ausgestattet, die Belohnung von Rats wegen ist dementsprechend der „ürte", der gemeinsamen Zeche, zugute gekommen. Isenmann ist ganz dicht in das städtisch-bürgerliche Wesen Kolmars eingesponnen gewesen, seine Frau war Mitglied der Rosenkranzbruderschaft. Für den zirka 1410 bis 1484

---

[1]) Konrad Schiffmann, Drama und Theater in Österreich ob der Enns. Linz 1904, S. 14, Anm. 2.

[2]) Gisela Bergsträsser, Caspar Isenmann. Kolmar 1941, S. 8.
Die Daten und Belege durchwegs schon bei Hans Rott, Oberrheinische Künstler der Spätgotik und Frührenaissance (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Neue Folge, Bd. 43, 1930).

[3]) Eduard Flechsig, Martin Schongauer. Straßburg 1951, S. 108 f.

lebenden Maler griff offenbar ein Glied ins andere, seine maßgebende Beteiligung am Fronleichnamsspiel war eine Selbstverständlichkeit. Bei seinen Zeitgenossen, die in ähnlichen Rechnungsbelegen auftreten, läßt sich das leider nicht in gleichem Ausmaß erheben. Am Künzelsauer Fronleichnamsspiel der gleichen Jahrzehnte haben beispielsweise verschiedene Maler mitgewirkt, die wir aber sonst nicht feststellen können. Als das Spiel zu Pfingsten 1475 aufgeführt wurde, verrechnete man „Item on i ortt iiij gulden dem moler Conrad von stainkirchen", und wir dürfen mit Albert Schuman sicherlich annehmen, daß es sich um eine malerische Arbeit zur Ausstattung des Fronleichnamsspieles gehandelt hat[4]). Ähnliche Notizen gibt es für Künzelsau auch aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, in den Heiligenpflegerrechnungen zwischen 1507 und 1522[5]). Zum Teil handelt es sich dabei um Ausgaben zum Spiel bei der Reliquienprozession am Tag Johannis des Täufers, so 1507: „1 Gulden iij b Maalern vom Rock sant Johanns vnd ander thing zu pletzen und vom lemlin zu machen." Der Rock des Täufers, dieses oft bildlich bezeugte Zottenkleid, mußte also ausgebessert, und das Lämmlein, des Täufers Attribut-Tier, „gemacht", also wohl bemalt werden. Die Eintragung von 1511 lautet: „ij gulden j ort dem maler geben fur die cleydern der theüffell vnd bepst alls zusamen gerechnet." Schumann schwankt da, ob „bepst" nun „Papst" oder „Baptist", also Johannes den Täufer meint. Die letztere Auffassung wird wohl durch die Eintragung von 1515 gestützt: „x ½ b Pfg. fur thuch dem Schneidern auch dem Malern fur theuffels cleider und ander ding zu bessern vff Johannis baptiste." Wir wissen nur aus der besonders wortkargen Eintragung leider nicht, ob es sich immer um den gleichen, wohl stadtbeauftragten Maler gehandelt hat, oder jeweils um einen anderen. Die scheinbare Geringfügigkeit und wenig künstlerische Art der Ausbesserungsarbeiten besagt gar nichts über die Qualitäten des Malers. Auch bekannte Maler-Regisseure, wie Vigil Raber in Sterzing, leisteten ohne weiteres derartige handwerkliche Kleinarbeiten, nicht zuletzt wohl, um dadurch zum Gelingen des Spieles beizutragen.

Zeitlich steht diesen süddeutschen Nachrichten am nächsten all das, was wir über den in Wien tätigen Bildschnitzer Wilhelm Rollinger wissen. Hans Rupprich und Heinz Kindermann haben in den letzten Jahren über diesen von zirka 1450 bis 1521 lebenden Meister so viel erarbeitet[6]), Maria Capra hat die Belege für seinen Anteil an den Passionsspielen von St. Stephan so deutlich vorgelegt[7]), daß hier nicht weiter darauf eingegangen werden muß. Rollinger war jahrzehntelang offensichtlich der künstlerische Leiter dieser Passionsspiele, ge-

---

[4]) Albert Schumann, Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel vom Jahre 1479. Öhringen 1925. Die Belege auf der Einlage zu den Seiten XII und XIII, zu I a (8).

[5]) Schumann, ebendort, Einlage II.

[6]) Hans Rupprich, Das mittelalterliche Schauspiel in Wien (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Neue Folge, Bd. III, Wien 1943, S. 43 ff.). Derselbe, Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters (= Sitzungsbericht der Phil.-Hist. Kl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 228, 5. Abh.), Wien 1954, S. 116 ff.).

[7]) Marie Capra, Das Spiel der Ausführung Christi bei St. Stephan in Wien (Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1945/46. Wien 1946, S. 116 ff.).

sellschaftlich durch die Gottsleichnamsbruderschaft damit aufs engste verbunden. Bildkünstlerisch spiegelte das von ihm und seiner Werkstatt geschnitzte Chorgestühl von St. Stephan seine Verbundenheit mit dem Passionsgeschehen[8]). Rupprich hat schon darauf hingewiesen, daß Rollinger wohl kein gebürtiger Wiener gewesen sein dürfte[9]). Er hat 1484 das Wiener Bürgerrecht erworben, ist also wohl von auswärts zugewandert, wobei wir von seiner eigentlichen Herkunft nicht mehr wissen als sein Name aussagt. Rupprich hat insbesondere auf den Ort Rollingen in Luxemburg als möglichen Abstammungsort hingewiesen. Er hat aber immerhin auch auf das Dorf Rolling in Schlesien, im Glatzer Kessel, aufmerksam gemacht[10]). Man könnte, wenn man den Blick intensiver nach Schlesien richtet, auch auf das Dorf Rohle im „Neustädter Ländchen" an der mährisch-schlesischen Grenze hinweisen. Die Beziehungen Schlesiens zu Wien waren im ausgehenden Mittelalter bedeutend, begreiflicherweise, da sich ja auch die politische Wendung des Landes zu Österreich damals anbahnte. Die Grafschaft Glatz beispielsweise schwenkte im Laufe des 15. Jahrhunderts allmählich von Böhmen zu Österreich, zunächst an die Grafen von Hardegg, dann, 1534, endlich an Österreich selbst. Wiener Künstler waren schon vorher in Breslau tätig, so der „Meister Wolfgang von Wien", der 1439 in der Breslauer Sandkirche das Sakramentshäuschen errichtete[11]). Der Breslauer Barbara-Altar von 1447 stammt von einem von Westen zugewanderten Martin Opifex (1436—1446 nachweisbar) und ist vielleicht von Wien abhängig[12]). Dann mag man auch bedenken, daß gerade an St. Stephan auffallend viele bedeutende Meister aus dem böhmisch-mährisch-schlesischen Raum tätig waren. Am bekanntesten sind dabei der Baumeister Wenzel von Prachatitz in Böhmen und der Baumeister und Bildhauer Anton Pilgram von Brünn in Mähren[13]). Da würde sich ein Schlesier

[8]) Paul W. Stix und Lucca Chmel, Die Wiener Passion. Die gotischen Passionstafeln des verbrannten Chorgestühls zu St. Stephan in Wien. Wien 1950.
Sehr wichtig jetzt die stilkritischen Beobachtungen von Karl Ginhart, Die gotische Plastik in Wien (in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. II, herausgegeben von Richard Kurt Donin. Wien 1955, S. 120 f). Die Vermutung Ginharts, daß der Hauptmeister des bezeichnenderweise aus Eichenholz geschnitzten Gestühles ein Niederdeutscher gewesen sein könne, erscheint mir durchaus beachtenswert.

[9]) Rupprich, Das Wiener Schrifttum, S. 121, Anm. 45. Zur Frage der Herkunft Rollingers sind jetzt auch die Belege für den Namen bei Ernst Schwarz, Sudetendeutsche Familiennamen aus vorhussitischer Zeit, Köln-Graz 1957, S. 256, heranzuziehen. Schwarz führt Roliger und Rohelinger aus Prag (1358, 1361, 1364) und Roling aus Graupen (1492) an, die offenbar zur gleichen Namenfamilie gehören. Schwarz hält den Familiennamen für keinen Herkunftsnamen, doch überzeugt mich seine Ableitung nicht. Für uns ist nur wichtig, daß Wilhelm Rollinger nicht persönlich aus einem Rolling-Ort gekommen sein muß, sondern schon von den Prager und nordböhmischen Roling-usw.-Familien abgestammt haben kann.

[10]) Rupprich, ebendort, S. 122. Auch in der Gegenwart war der Familienname Rollinger in Österreich-Schlesien geläufig (z. B. Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde, Bd. III, 1930, S. 123).

[11]) Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben im XV. bis XVIII. Jahrhundert. Breslau 1872. Zitiert: Mitteilungen der k. k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Bd. XVII, Wien 1872, S. CCXIX.

[12]) Heinz Braune und Erich Wiese, unter Mitwirkung von Ernst Kloß, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig 1927, Nr. 180, Taf. 191.

[13]) Donin, Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. II, Gotik, S. 35, 48 f.

Rollinger gut einfügen. Er ist jedenfalls ein treuer Diener des Passionsspieles geworden, das an sich durch den Haller Mathias Heuberger nach Wien gebracht worden sein dürfte[14]). Die gebende Rolle des Passionsspiellandes Tirol tritt in diesen Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts deutlich hervor.

Es sind die gleichen Jahrzehnte, in denen auch zahlreiche Tiroler Maler als Mitarbeiter an Passionsspielen namentlich bekannt werden. Wenn wir wieder die zeitliche Reihenfolge einhalten, dann treffen wir zunächst in Sterzing auf Mathias Stöberl. Er gab 1496 im dortigen Passionsspiel den Judas[15]). Stöberl ist uns aus der Sterzinger Kunstgeschichte gut bekannt. Er entwarf den hübschen Bau des Südportals der Sterzinger Stadtpfarrkirche, trat aber sonst insbesondere als Meister von großen Flügelaltären hervor[16]). Auf ihn gehen der Hochaltar der Kirche St. Magdalena in Mareit von 1509[17]) und der Flügelaltar der Pfarrkirche von Ridnaun bei Sterzing zurück[18]). Auf der Schmalseite des letzteren hat sich Stöberl inschriftlich verewigt: „Das Werch hat gemacht maister matheis stöberl 1509." Wie viele Zeitgenossen, die in der Flügelaltarkunst tätig waren, hat sich auch Stöberl von Dürer beeinflussen lassen. Der auch als Laienspieler tätige Mann stand also künstlerisch ganz im Strom seiner Zeit. Von ihm wissen wir das, von vielen anderen, die in ähnlichen Belegen genannt werden, können wir es nur annehmen. Dazu gehören beispielsweise die drei Maler, die bei der Passionsspielaufführung von Bozen 1495 genannt werden[19]). Im I. Spiel wird ein „Johannes pictor" als Darsteller des Ölbergengels genannt, der im II. die Gottesmutter, die III. die Magdalena darstellte. Es muß also ein junger, weiblich wirkender Mann gewesen sein, dieser Maler Hans von Bozen[20]). Im gleichen

---

[14]) Schmidt, Das Wiener Maskenwesen des Mittelalters und der Renaissance (Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 1950/51, S. 26 f.).

[15]) Anton Dörrer, Art. Passionsspiele, Tiroler (Verfasserlexikon, Die deutsche Literatur des Mittelalters, Bd. III, Sp. 827).

[16]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1909, S. 401.

[17]) Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols. Bd. III. Abbildungen. Innsbruck 1956, Abb. 165.

Die Bedeutung der Flügelaltäre für das geistliche Schauspiel müßte weit über die bisherigen ikonographischen Arbeiten hinaus noch geklärt werden.

[18]) Hans Semper, Michael und Friedrich Pacher. Ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen 1911, S. 102, Anm. 1.

[19]) J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol (= Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs, Bd. I). Graz 1897, S. XXVI.

[20]) Wackernell schreibt S. XXVII: „Der Johannes pictor muß besonders klein und zierlich gewesen sein, wie ein heiterer Rechnungsposten in Rottenpuchers Aufzeichnungen zu dieser Aufführung erkennen läßt: ‚Der Maria umb ain par panthoffel, wann sy zu klain was, 9 gr.', das heißt, weil die von früheren Aufführungen vorhandenen Schuhe der Maria zu groß waren, mußte man ihr kleinere machen lassen." Merkwürdigerweise steht in der Rechnungseintragung aber doch gar nichts davon, daß von einer früheren Aufführung Pantoffel vorhanden gewesen, und daß diese dem neuen Mariendarsteller zu klein gewesen wären! Es steht nur da, daß sie, die Maria, zu klein war, und deshalb Pantoffel bekommen habe. Das heißt aber kostümgeschichtlich ganz offensichtlich, daß es sich um kothurnartige Pantoffel, Bühnenschuhe gehandelt hat, die eben den zu klein geratenen Darsteller ein bißchen größer erscheinen lassen sollten. Dementsprechend ist die Eintragung eigentlich auch gar nicht heiter, wie Wackernell meint, dafür aber quellenmäßig um so wichtiger.

Spiel traten noch ein „Georig pictor" auf, der den ersten, und ein „Chuenradus pictor", der den zweiten Engel im III. Spiel darstellte[21]). Vielleicht waren es drei befreundete Gesellen aus ein und derselben Bozner Werkstatt.

Solchen nur mit geläufigen Vornamen auftretenden Gesellen lassen sich schwerlich andere künstlerische Leistungen zuschreiben. Anders steht es mit einer in der gleichen Zeit in Bozen tätigen Malerpersönlichkeit, die allmählich aus dem Dunkel der vagen Zuschreibungen herauszutreten scheint. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts arbeitete in Bozen der Maler Narziß, der von 1475 bis 1517 nachzuweisen ist. Er wird ausdrücklich als Spielleiter erwähnt[22]). Als bildender Künstler war er für Hans Semper noch nicht faßbar[23]). Nunmehr wird ihm eine Marienkrönung zugeschrieben, die sich im Museum von Trient befindet und um 1485 angesetzt wird[24]). Im gleichen Museum befindet sich ein Flügelrelief mit der Darstellung der Geburt Christi, das man ebenfalls Narziß zuschreibt[25]), und im Anschluß an diese Bestimmungen hat Rochus Kohlbach nun auch versucht, die Marienkrönung in Seckau, die vor 1507 entstanden sein muß, der Hand des Meisters Narziß zuzuweisen[26]). Da werden sich also wohl noch genauere Ergebnisse ableiten lassen.

Die nächsten Zeitgenossen des Malers Narziß von Bozen sind die gleichfalls an ihren heimischen Spielaufführungen beteiligten Maler Lampl in Rattenberg und Vigil Raber in Sterzing. Auch Lampl wird als Spielleiter genannt, doch konnte sein Werk noch nicht klargestellt werden[27]). Vigil Raber dagegen ist seit Jahrzehnten sowohl kunsthistorisch wie theatergeschichtlich so gut erforscht, daß hier nichts weiter beigebracht zu werden braucht[28]). Der von zirka 1475 bis 1552 lebende Maler war die Seele der Aufführungen in Sterzing und darüber hinaus so ziemlich allen Orten an der Brennerstraße. Sein Interesse galt dem geistlichen wie dem weltlichen Schauspiel, nur seine fleißigen Abschriften haben uns die Bestände des damaligen Repertoires all dieser städtisch-bürgerlichen Laienspieler erhalten. Auch sein bescheidenes malerisches Werk ist uns wohlbekannt.

---

[21]) Wackernell, ebendort, S. XXVI.

[22]) Wackernell, ebendort, S. XLVII. Narziß hat aber genauso bescheiden anfangen müssen wie alle seine Zeit- und Zunftgenossen. 1481 notiert Sigmundt Zwickawer: „Item am auffartabent dem Narczis dy flüg zu vergulden ..." Das bezieht sich auf ein Christihimmelfahrtsspiel. Da der Maler auch sonst beim Spiel half, bekam er damals auch sein Essen: „Item dem Narzis das mall 4 gr." In den nächsten Jahren übernahm der sonst unbekannte Maler Wagenrieder diese Arbeiten: „Dem Wagenrieder, maler, umb ain newen Teufelskoph unnd die altten gepessert, die Diodem gepessert, renofiert, fur acht newe angesicht auff die gewanndt renofiert, der Enngl flügel renofiert: 8 pf. 6 gr." (Wackernell, S. XLVIII f.). Eine geringfügige Erweiterung unserer Kenntnisse über Wagenrieders Anteil am Schauspiel jetzt bei Anton Dörrer, Tiroler Umgangsspiele (= Schlern-Schriften, Bd. 160), Innsbruck 1957, S. 59 und 162: Für das Auffahrtsspiel von 1494 hatte der Maler Unserer Lieben Frau eine eigene Krone zu machen.

[23]) Semper, Michael und Friedrich Pacher. S. 326, Anm. 1.

[24]) Rochus Kohlbach, Steirische Bildhauer. Graz 1956, S. 441, Abb. 347/348.

[25]) Abbildung, Die österreichische Furche, Nr. 52 vom 22. Dezember 1956, S. 16.

[26]) Kohlbach, S. 442.

[27]) Dörrer, Art. Passionsspiel, Tiroler (Verfasserlexikon, Bd. III, Sp. 787).

[28]) Anton Dörrer, Art. Raber, Vigil (Verfasserlexikon, Bd. III, Sp. 951 ff.).

Raber hat sich nie gescheut, auch rein handwerklich mitzuarbeiten, besonders wenn es die Ausstattung der von ihm geleiteten Schauspiele galt. Noch 1548 zahlt man „dem Felix Tischler, der am Jesesli, so mans zu weihnachten wiegt, zechler, vingerle und ain kreitzl gemacht hat, 6 kr. und dem Vigili Räber, so er die zechler und vingerle und das kreitzl übergilt hat, 8 kr.[29])." Weihnachtsspiel und Kindelwiegen, das war für den alten Maler-Regisseur noch immer so wichtig, daß ohne weiteres auch die Vergoldung der Holzrequisiten übernahm. Raber ist aber auch der einzige aus der ganzen gar nicht kleinen Schar von Malern, die mit dem Theater ihrer Zeit in engster Verbindung standen, von dem sich auch theaterbezügliche Handzeichnungen erhalten haben. Wichtig ist vor allem ein Bühnenplan zum sogenannten Amerikaner-Passion von 1495[30]), dann eine Federzeichnung, die sich in den von ihm hinterlassenen Spielhandschriften versteckt hatte, nämlich die Darstellung eines Mannes zwischen zwei halbnackten Weibern im Bett[31]), vermutlich die Illustration zu einem der Fastnachtspiele. In seine Handschrift des Haller Passions zeichnete Raber außerdem 1514 zwei Hände, die den Stab brechen, und einen Hammer, der auf der Glocke die Stunde schlägt, also die Verurteilung Christi zum Tode mit den geläufigen Rechtssymbolen[32]). Die Aufführungsskizze zum Palmsonntagsspiel in Bozen 1514 steht theatergeschichtlich ebenbürtig neben den beiden anderen deutschen Regiezeichnungen des 16. Jahrhunderts, nämlich dem Plan von Villingen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts[33]) und der Zeichnung des Weinmarktes in Luzern von 1583[34]). Den altertümlich anmutenden Plan zur Aufführung von 1514 zeichnete Raber vermutlich, weil er das Palmsonntagsspiel nach einer Haller Vorlage 1514 in Bozen einführte, und es dabei in den Raum der Bozener Pfarrkirche übertragen mußte. In Hall hatte die Aufführung im Stadtgarten stattgefunden.

Unter den zahlreichen Malern an Eisack und Etsch, die mit den Volksschauspielen ihrer Zeit aktiv verbunden waren, scheint Raber der Bozener Meister Silvester Müller am nächsten gestanden zu sein. „Ziluestro Molitore", wie man ihn auch nannte, war offenbar ein bedeutender Mann, dessen Wirken von 1506 bis 1520 in seiner Vaterstadt bezeugt ist[35]). 1507 wurde er von der Bozner Bruderschaft der Wundärzte, Barbiere und Bader beauftragt, einen Flügelaltar auszuführen. Müller schuf das reiche Werk und bekam dafür 200 rheinische Gulden. Der Schrein allein enthielt die Himmelfahrt Christi mit den 12 Aposteln

---

[29]) Wackernell, S. VII.

[30]) Zuerst abgebildet von: Adolph Pichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850, S. 63. Oft wiederholt, z. B. bei Dörrer, Raber (Verfasserlexikon, Bd. III, Sp. 952).

[31]) Dörrer, Art. Raber, Sp. 950.

[32]) Dörrer, ebendort.

[33]) Borcherdt, Das europäische Theater, Abb. 6. Der Bühnenplan von Villingen wurde bisher Donaueschingen zugewiesen. Vgl. jetzt Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. I, Salzburg 1957, S. 267, der sich auf A. M. Nagler, Der Villinger Bühnenplan (= JEGP, I–IV, 1955), S. 318 ff., bezieht.

[34]) Borcherdt, ebendort, Abb. 7 und 9.

[35]) Semper, Michael und Friedrich Pacher, S. 261 u. ö.; Dörrer, Art. Raber, Sp. 958.

und 72 Jüngern, die Predella (der „sarch") zeigte das Haus Simons des Aussätzigen, jener Gestalt des Evangeliums also, die der Meister 1514 in der größten Bozner Passionsaufführung selbst darstellte. Später gab Müller noch den Apostel Andreas[36]). Müller war also wohl nur ein Darsteller von Nebenrollen, dafür aber ein besonderer Freund des Schauspielwesens, besaß er doch anscheinend privat auch Schauspielhandschriften. Vigil Raber durfte sich jedenfalls 1510 von ihm den „Rex mortis" abschreiben[37]), also die Fastnachtspielfassung der Gesta-Romanorum-Geschichte vom Schuß auf den toten König[38]). Müller ist also vermutlich gesellschaftlich höher als Raber gestanden, als einflußreicher, bedeutender Bildhauer und Maler ungefähr in der Art Michael Pachers, und vermutlich auch literarisch gebildeter gewesen. Dörrer möchte ihm deshalb eine führende Stelle im Bozener Schauspielwesen zuweisen; dafür reicht freilich unser Quellenmaterial nicht aus. Daß man solche große Kunstunternehmer, und das waren die Flügelaltarmeister der Spätgotik entschieden, in keiner Hinsicht unterschätzen darf, ist gewiß. Man wünscht sich aber eben nur zur objektiv richtigen Einschätzung ein wenig mehr an einwandfreien kunstwissenschaftlichen Zuweisungen wie an urkundlichen Belegen.

Die engen Beziehungen Vigil Rabers zu Hall lenken unsere Aufmerksamkeit auf den alten Vorort der Tiroler Passionsspiele. Während wir seit Wackernell über die Textverhältnisse des Haller Passions unterrichtet sind, waren die aufführungsmäßigen Beziehungen die längste Zeit recht unbekannt. Erst die eingehenden archivalischen Untersuchungen durch Walter Senn haben ein Bild dieser Verhältnisse entstehen lassen[39]). Es enthält, wie ja längst anzunehmen war, wieder die kräftige Einzeichnung des Anteiles der Maler am Haller Spielwesen. Die einzelnen Malerpersönlichkeiten treten zwar nicht so deutlich hervor wie Raber in Sterzing, doch läßt sich der Anteil einiger Familien und Werkstätten doch schon erkennen. Am Beginn der archivalischen Notizen steht die charakteristische Stelle über den Maler Lorenz, der 1501 die Hölle mit Farben angestrichen habe: „Item Lorentz maler hat allerley notdurfft zum passion gemacht auch die drey kreutz und die hell mit farben angestrichen. Davon im zelon gegeben ... VI lb.[40])." Das ist also die gleiche Leistung, wie sie vierzig Jahre später Vigil Raber in Sterzing honoriert wird, der dort 1541 für das Osterspiel

---

[36]) Wackernell, S. CCXLIV.

[37]) Sterzinger Spiele, nach Aufzeichnungen des Vigil Raber. Herausgegeben von Oswald Zingerle (= Wiener Neudrucke, Bd. 9), Bd. I, Wien 1886, S. 37 ff., Nr. III.

[38]) Vgl. dazu die Diskussion zwischen Dörrer und mir: Schmidt, Zur Stoffgeschichte des Ordensdramas in Oberösterreich (Oberösterreichische Heimatblätter, Bd. I, Linz 1947, S. 277 f.). Dörrer, Das Spiel vom toten König aus Bozen (Der Schlern, Bd. XXI, Bozen 1947, S. 345). Schmidt, Zum Stoff des Steyrer Dominikanerspieles von 1628 (Österr. Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 51, 1948, S. 195 ff.). Dörrer, Totentanz und Dominikanerspiel (Österr. Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 51, 1948, S. 198 ff.). Schmidt, Der Schuß auf den toten König (Österr. Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 58, 1955, S. 70 ff.).

[39]) Walter Senn, Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt. Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Innsbruck 1938.

[40]) Senn, S. 124, 610.

unter anderem die Hölle frisch strich: „mer für die höll ... 15 pf.[41])." Die Forschungen Senns lassen auch den personellen Zusammenhang erkennen. Meister Lorenz ist der Maler Lorenz Weismann, ein Angehöriger einer einheimischen Handwerkerfamilie. 1458 wird ein Meister Chunrad Weißmann genannt, anscheinend ein Hafner, der in der Schule ein „Ofengesche", also eine Verschalung zu machen hatte[42]). Lorenz Weismann ist auch handwerklich für die Stadt tätig. 1493 wird das „Heerhorn", also das offene Orgelwerk, im Turm der Haller Pfarrkirche ausgebessert. Dabei ist der Uhrmacher Dräxl aus Volders zugleich mit dem Maler Lorenz beschäftigt, sie bessern und machen etliche Röhren (Orgelpfeifen) neu, der Maler hat sie wohl angestrichen[43]). Innerhalb dieser Sphäre hat Lorenz Weismann auch immer wieder an der Ausstattung der Schauspiele in der Stadt Hall mitgewirkt. 1507 hat er beispielsweise den Regenbogen zum Spiel vom Jüngsten Gericht frisch angestrichen: „14. Juni: Item Lorentzen Weismann, maler, geben für sein arbeit des malens des regenpogen, englflügen und anders zu dem spil des jüngsten gerichts ... ii mk.[44])." Das ist also eine größere Ausstattungsarbeit gewesen, der gewaltige Regenbogen, auf dem der Weltenrichter zu sitzen hatte, mußte ja dementsprechend kräftig gebaut sein. Dem Meister Lorenz Weismann stand damals wohl schon ein jüngeres Familienmitglied zur Seite, nämlich der Maler Bartlme Weismann, der dann 1511 beim Haller Passionsspiel beteiligt erscheint. Nach den Rechnungseintragungen hatte Bartlme Weismann mit seiner Kunst aushelfen und einen Feigenbaum malen müssen[45]). Es handelte sich dabei wohl um den Feigenbaum, auf den nach dem Evangelium (Lucas 19, 4) der Zöllner Zachäus stieg, der Jesus bei seinem Einzug in Jericho sehen wollte[46]). Die im Passionsspiel seltene Szene, die zum Palmsonntagseinzug in Jerusalem überleitet, ist bildkünstlerisch in Rollingers Chorgestühl von St. Stephan dargestellt gewesen[47]). Bei den bereits erwähnten Beziehungen der Passionsspiele von Hall und Wien möchte man annehmen, daß die Anregung zu der im Gestühl sehr lebendig gestalteten Szene, die Zachäus auf dem Feigenbaum direkt mit der Vorbereitung zum Palmsonntagseinzug verbindet, im Haller Spiel gegeben war. Die Malerrechnung liefert den Ausstattungsbeleg.

Übrigens war Bartlme Weismann nicht der einzige Maler, der an der gewaltigen Aufführung von 1511 beteiligt war. Wir wissen aus dem Haller Raitbuch noch von mehreren anderen malerischen Mitarbeitern an diesem Passion. Zunächst wird ein Leonhard Lang genannt: „Item dem Lienharden Lanng, Maler, für die kreucz, die hell, den schafft zum Swamen und annders zum Spil anzustreichen und vom grab zu Pessern[48])." Dann wird ein Maler Gotthard genannt: „Item Gotharden, Maler, für die pessrung des Sathanas Larfen, auch hennd darein zu machen, den Spies Longini zu versilbern und des Salvators leibgewant zu der Gayslung und urstennd anzustreichen und von annderm dar zu

---

[41]) Wackernell, S. XI. [42]) Senn, S. 592. [43]) Senn, S. 96.
[44]) Senn, S. 124, 610. [45]) Senn, S. 123.
[46]) M. Liefmann, Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch. Jena 1912, S. 69.
[47]) Stix und Chmel, Die Wiener Passion, Abb. 14. [48]) Senn, S. 124.

gericht[49])." Wackernell hat einst zu der Maskenerwähnung angemerkt, daß es sich also nicht nur um eine bloße Gesichtsmaske, sondern um eine ganze Teufelsbekleidung gehandelt haben müsse, weil ja die Hände eigens betont werden[50]). Man hätte danach etwa an geschnitzte große Krallen denken dürfen. Nun hat aber Walter Senn bei seiner äußerst gewissenhaften neuen Lesung der Haller Archivalien nicht wie Wackernell „hennd", sondern „zennd" gelesen[51]), was im Zusammenhang: „des Sathanas Larfen, auch zennd darein zu machen" wohl auch besser passen dürfte. Die Maske wurde also damals durch frisch geschnitzte und bemalte Zähne neu ausgestaltet, wir haben dabei an die großen Schweinszähne zu denken, die für die Teufelsmasken so gern herangezogen wurden; auch die bildende Kunst läßt ja den Teufel gern diese Eberhauer blecken[52]). Das hervorragendste zeitgenössische Zeugnis dafür ist der Kopf des Luzifer, den der Erzengel Michael besiegt, wie ihn Michael Pacher nach 1471 auf seinem herrlichen Schreinaltar in Gries bei Bozen dargestellt hat[53]).

Von den drei am Haller Passion von 1511 beteiligten Malern kennen wir also bei Leonhard Lang nur den Namen, bei Bartlme Weismann den Familienzusammenhang mit der Künstlerfamilie Weismann, der er vielleicht als Bruder des Lorenz Weismann angehört haben dürfte. Vom Maler Gotthard, der die Hölle mit Farben anstrich, haben wir wenigstens zwei Nachrichten über weitere handwerkliche und künstlerische Arbeiten. 1512 lieferte er nämlich ein Fresko für das „Tanzhaus" der Stadt, also den zweiten Stock des Haller Rathauses[54]). Er bemalte eine Wand dieses Tanzsaales der Haller Gesellschaft, und erhielt dafür 3½ Mark. Und 1523 strich er die Fenstergitter der Turnerstube, also der Stube des Türmers, rot an[55]). Von den Fresken ist leider nichts erhalten, so daß wir die Qualitäten des Malers Gotthard nicht mehr erkennen können. Es mag sich bei ihm doch um eine bedeutendere Künstlerpersönlichkeit gehandelt haben.

Dem ganz mittelalterlichen Hall steht in den gleichen Jahrzehnten das frühneuzeitliche Innsbruck gegenüber. Die höfische Stadt hat mindestens seit Herzog Sigmund dem Münzreichen einen weltlichen Zug, burgundische Modefreude herrschen unter Sigmund wie unter seinem Erben und Neffen, Kaiser Maximilian I. Davon künden nicht zuletzt die Moreskentanz-Reliefs am Goldenen-Dachl-Erker[56]). Figurentanz und Fastnachtspiel herrschen in jenen Jahrzehnten nicht nur bei Hof, sondern auch bei den Stadtbürgern. Dementsprechend zeigen sich die Maler hier hauptsächlich daran beteiligt. In einem Abstand von etwa drei Jahrzehnten läßt sich das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuerst an Sebald Bockstorfer, dann an Paul Dax erweisen.

---

[49]) Wackernell, S. CCXXXII. [50]) Wackernell, ebendort, Anm. 2.
[51]) Senn, S. 124.
[52]) Vgl. Oswald A. Erich, Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. VIII). Berlin 1931, S. 64 f.
[53]) Aurel Schwabik, Michael Pachers Grieser Altar. München 1933, S. 42 f., bes. Abb. des Luzifer-Kopfes auf S. 45.
[54]) Senn, S. 114.
[55]) Senn, S. 87.
[56]) Heinrich Hammer, Alt-Innsbrucker Studien. Innsbruck o. J., S. 50 ff., S. 82 ff.

Die Rechnungsbücher der Innsbrucker Hofkammer enthalten zum 20. Februar 1503 die Eintragung: „Dem Maler Sebald Poxtorf und seinen Mitverwonten, als sy mit ain Vasnachtspil bey den Herrn auf der Raitkammer gewesen sein" wird ein Gulden verehrt[57]). Die Raitkammer war übrigens im Gebäude des Goldenen Dachls, man nimmt das an sich zufällige Zusammentreffen von Moreskentanz-Darstellung und Fastnachtspiel-Aufführung mit Vergnügen zur Kenntnis. Sebald Bocksdorfer war ein fleißiger Künstler. Wir kennen ihn vor allem als beliebten Grabstein-Plastiker. Zwischen 1492 und 1507 ist er in Tirol als solcher bezeugt, die Reihe seiner Arbeiten beginnt anscheinend mit dem Epitaph für den Abt Heinrich von Wilten († 1492) mit Porträtrelief und endet mit dem Grabstein des Heinrich von Mentelberg († 1507). Im Kreuzgang des Klosterhofes von Stift Wilten sind an der Nordwand die Grabsteine von Wilhelm von Villenbach († 1504) und Wolfgang von Windeck († 1497) mit der knieenden Gestalt des Verstorbenen[58]). An der Südwand neben den Grabsteinen des Abtes Heinrich von Wilten († 1492), der Barbara Freysleben († 1498), des Heinrich von Mentelberg († 1507) und der Dorothea, geb. Eppaner († 1498) der prächtigste Stein des ganzen Kreuzganges, der des Oswald von Hausen. Bockstorfer hat aber auch für Brixen und für Kloster Neustift bei Brixen gearbeitet. Dort in Neustift befindet sich der Grabstein des Ritters Christoph von Truchseß, der 1511 im Kampf gegen Venedig fiel[59]). Schon David Schönherr hat das hervorragende Werk als datiertes Werk Bockstorfers eingehend beschrieben. Und Berthold Riehl konnte schon den Grabstein des 1521 verstorbenen Bischofs Christoph von Schrofenstein im Dom zu Brixen als Arbeit Sebald Bockstorfers ansprechen[60]). Mit Riehl, Schönherr und Atz[61]) wird man daher gern Bockstorfer als „bedeutenderen Bildhauer der Maximilianischen Zeit" in Tirol ansprechen. Der Name klingt nicht tirolisch. Bocksdorf, der Ort, nach dem sich der Künstler wohl nannte, liegt in Franken, und der Vorname Sebald weist nach Nürnberg[62]). So liegt es nahe, in

---

[57]) Dörrer, Art. Bartlme Mynner (Verfasserlexikon, Bd. II, Sp. 473).
Genauer Stellennachweis: Walter Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Innsbruck 1954, S. 46.

[58]) Dehio-Ginhart, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Abteilung Österreich. Bd. Tirol, Salzburg, Vorarlberg. 3. Aufl. Wien 1943, S. 141.

[59]) Karl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1909, S. 914, nach David Schönherr, in: Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Tirol und Vorarlberg, S. 472.

[60]) Karl Atz, S. 913, nach Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße. S. 138.

[61]) Besonders Schönherr: Malerei und Plastik in Tirol und Vorarlberg (Österr. Ungarische Monarchie, Bd. Tirol und Vorarlberg, S. 472).

[62]) Es gibt allein 4 Boxdorf, davon eines über Nürnberg: Müllers Großes Deutsches Ortsbuch. Wuppertal-Barmen 1938, S. 114. Außerdem gibt es ein Bocksdorf, das allerdings jetzt Polkenberg heißt, in Sachsen. Ebendort S. 101.
Das Nürnberger Boxdorf verdient zweifellos den Vorzug, weil der Maler eben Sebald heißt, und die Vornamengebung auch im 16. Jahrhundert noch sehr stark von der Geltung der speziellen Orts- und Diözesanheiligen abhängig war. Die Sebaldus-Verehrung war für Nürnberg auch in der Namengebung ausschlaggebend. Vgl. dazu Edmund Nied, Heiligenverehrung und Namengebung. Sprach- und kulturgeschichtlich mit Berücksichtigung der Familiennamen. Freiburg im Breisgau 1924, S. 29, 96.

Sebald Bockstorfer einen aus Franken, vielleicht direkt aus Nürnberg eingewanderten Künstler zu sehen, der um 1490 in Tirol Fuß faßt, und in den nächsten drei Jahrzehnten in Innsbruck und an der Brennerstraße fleißig tätig ist. Gerade er, der aus dem Vorort des reichsstädtischen Fastnachtspieles gekommen zu sein scheint, führt 1503 in Innsbruck ein Fastnachtspiel auf, im bürgerlichen Beamtenkreis. Man möchte hier doch annehmen, daß Bockstorfer das Nürnberger Fastnachtspielwesen direkt nach Innsbruck übertragen hat, daß er auch Texte mit sich brachte oder sich kommen ließ, die dann in seiner neuen Heimat bald beliebt wurden. 1510 bis 1511 schreibt sich Vigil Raber in Sterzing seine Fastnachtspiele zusammen, unter denen manches Stück deutlich die Überarbeitung einer Nürnberger Vorlage ist[63]). Diese Vorlagen kann ohne weiteres Vigils Zeit- und Zunftgenosse Bockstorfer, der ja auch in Brixen und Neustift an der Brennerstraße tätig war, vermittelt haben. Sterzing lag ihm am Wege, und Raber hat umgekehrt ja auch keine Mühe gescheut, seine Texte aus ganz Tirol und aus Kärnten zusammenzubekommen. Der „Ludus de erhardo de playthentall" bei Raber, 1510[64]), entspricht beispielsweise dem Fastnachtspiel „genannt das korgericht", das just einer Bamberger Handschrift entstammt[65]). Da liegt es also sehr nahe, an Bockstorfer als Vermittler zu denken, der vielleicht sieben Jahre vorher, 1503, gerade dieses Spiel in Innsbruck aufgeführt haben mag. Aber man wird sich nicht auf solche letzten Endes immer unsichere Vermutungen versteifen. Es genügt ja immerhin, daß wir Bockstorfer, den wir als Maler-Regisseur von Fastnachtspielen so gut bezeugt sehen, überhaupt als Künstler in diesem Bereich erfassen können.

Eine Generation später läßt sich der Maler Paul Dax in Innsbruck als Spielleiter feststellen. Um 1537 bis 1540 wurden bezeugtermaßen auf dem Innsbrucker Rathaus Schauspiele zu festlichen Anlässen aufgeführt[66]). 1540 veranstaltete der Maler Paul Dax „jüngst" mit Bürgern und Inwohnern von Innsbruck die „Comedi von dem Josef in Ägipten", die bisher erste nachgewiesene Aufführung, die „auf dem Platz", am Stadtplatz, stattfand, wie Walter Senn aus den Rechnungen zum 7. April 1540 feststellt[67]); für die Aufführung wurden drei Gulden ausgeworfen. Paul Dax stammte aus Sterzing, er wurde dort 1503 geboren und starb 1561 in Innsbruck. Wie Vigil Raber war er Mitglied der Sterzinger Christofs-Bruderschaft[68]). Wir kennen Paul Dax besser als irgendeinen seiner Genossen unter den Maler-Regisseuren: Wir besitzen nämlich sein Selbstporträt aus dem Jahre 1530, das den offenbar recht selbstbewußten jungen Mann „aetatis mee Paul Dax XXVII", also in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr

---

[63]) Creizenach, Bd. I, S. 425, Bd. III, S. 141 ff.
[64]) Sterzinger Spiele, herausgegeben von Oswald Zingerle (= Wiener Neudrucke, Bd. 9), S. 24 ff.
[65]) Fastnachtspiele. Aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Herausgegeben von Adelbert von Keller (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. XXVIII), Bd. I, Stuttgart 1852, Nr. 42.
[66]) Dörrer, Art. Bartlme Mynner (Verfasserlexikon, Bd. II, Sp. 487 f.).
[67]) Walter Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. S. 59.
[68]) Senn, ebendort, nach Konrad Fischnaler, Innsbrucker Chronik, Bd. V, S. 61 ff.

zeigt[69]). Er sieht da mehr wie ein Kriegsmann denn ein bürgerlicher Maler aus. Eine Schaumünze hängt um den Hals des Malers, die in der Mitte das burgundische Andreaskreuz, links und rechts davon ein P und ein D zeigt, also die Initialen des Trägers. Die Umschrift der Münze „NEAPOLIS.LEZ.AWGUSTI. 1528" ist genau lesbar. Sie weist wohl auf die Belagerung des kaiserlichen Neapel durch die Franzosen hin, die am 16. August 1528 beendet wurde[70]). Der kaiserliche Befehlshaber war der General Philibert von Chalons, Prinz von Oranien, ein in Burgund reich begüterter Fürst, der wohl die Schaumünzen auf die denkwürdige Belagerung mit dem Burgunderkreuz schlagen ließ. Paul Dax trüge die Schaumünze nicht, wäre er nicht als Soldat an der Sache beteiligt gewesen. Er ist militärisch interessiert gewesen und geblieben. Noch 1546 war er als Hauptmann beim Auszug nach Ehrenberg beteiligt, als im Juli und August die Klause besetzt wurde, um sie im Schmalkaldischen Krieg zu sichern. Wir haben einen kulturhistorisch sehr interessanten Bericht darüber von Dax selbst vorliegen[71]). (Abb. 3.)

Übrigens ist 1546 auch das Jahr, aus dem wir noch eine Nachricht über die brauchordnende Tätigkeit des Malers in Innsbruck haben. Für den Fasching dieses Jahres wird nämlich über den Tanz im Rathaussaal berichtet: „Die Ordnung beim Tanz hatte ein Dreierausschuß zu überwachen, der aus den jungen Bürgern Pachler, Fuchs und Paul Dax bestand[72])." Fastnachtstanz und Fastnachtsspiel gehörten eng zusammen. Paul Dax hatte also schon nach den zwei vorliegenden direkten Nachrichten zu schließen in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts maßgebenden Einfluß auf diese bürgerlichen Festgestaltungen. Übrigens ist er auch so ziemlich der einzige dieser Maler, dessen Anteilnahme an den Spielen wir etwas besser würdigen können, weil ja immerhin bekannt ist, um welchen Spielstoff es sich bei der Aufführung von 1539/40 gehandelt hat. Es war ein „Joseph in Ägypten", also eine Dramatisierung eines Lieblingsstoffes des frühen 16. Jahrhunderts. Zeitlich am nächsten liegt selbstverständlich der „Joseph" von Sixt Birk, der sich Xystus Betuleius nannte, und dessen Schauspiel 1539 in Augsburg erschien[73]). Anton Dörrer hat darauf hingewiesen, daß an der Dax=Inszenierung der Innsbrucker Schulmeister Rupprecht Puechauer beteiligt gewesen sei[74]). Der mag vielleicht das neue Stück des Schulmeisters Sixt Birk schon gekannt haben. Der reiselustige und weltfreudige Paul Dax war wohl auch am ehesten für ein ganz neues Stück zu begeistern.

---

[69]) Katalog der Gemäldesammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Innsbruck 1928, Nr. 93, S. 21. Ich bin der Leitung des Museums Ferdinandeum für die Anfertigung des Lichtbildes zu bestem Dank verpflichtet.

[70]) Karl Brandi, Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches. München 1937, S. 234 f.

[71]) Karl Schadelbauer, Quellen über Innsbrucker Künstler des 16. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum, Bd. 20/25, Innsbruck 1947, S. 159 ff., besonders S. 165 ff.).

[72]) Hans Hörtnagl, Ynnsprugg. Bürger, Bauten, Brauchtum. Innsbruck 1932, S. 50.

[73]) Alexander von Weilen, Der Ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts. Wien 1887, S. 39 ff.

[74]) Dörrer (Verfasserlexikon, Bd. II, Sp. 487 f.).

Mit der offensichtlich bedeutenden Gestalt des Malers und Kriegsmannes Paul Dax, der fast ein tirolisches Gegenstück zu dem schweizerischen Maler und Kriegsmann Niklaus Manuel Deutsch darstellt[75]), endet die Epoche dieser Maler-Regisseure der Spätgotik und Frührenaissance, wie sie vor allem die österreichischen Alpenländer in beachtlicher Fülle hervorgebracht haben. Versucht man andere Landschaften nach ähnlichen Erscheinungen zu befragen, so findet man einstweilen nur wenige wirkliche Parallelen. Unter den wenigen Maler-Regisseuren, die man tatsächlich noch namhaft machen kann, stehen zudem einige bereits auf der Seite der Reformation, die neben vielem anderen doch auch eine wesentliche Wendung des alten Schauspielwesens bedeutet.

Von altgläubigen Malern begegnet beispielsweise in Marburg an der Lahn 1526 als Meister der Prozessionsbrüderschaft, welche das Fronleichnamsspiel inszenierte, „Johans moler", der Sohn des bedeutenden Malers Gerhard von der Leite[76]). Das wäre also ein später Nachfahre der Isenmann und Rollinger, die gleichfalls als bildende Künstler für das große Umgangsspiel gearbeitet hatten.

Auf der Seite der jungen Reformation dagegen stand der „Meister Michel der Maler", der seit 1511 den großen Schreinaltar für die Oberpfarrkirche St. Marien in Danzig geschaffen hatte[77]). Der gewaltige Altar, der im Mittelschrein die Verherrlichung Mariä, Gottvater und Christus auf breitem Thron sitzend, von den 24 Ältesten der Apokalypse umgeben, zeigte, war ein Kompendium der vorreformatorischen Weltanschauung. Zu den Darstellungen aus der Heilsgeschichte und dem Marienleben traten 14 eigenartige Rahmendarstellungen der 7 Planeten und der 7 Tugenden, die von beträchtlicher Originalität des Malers Zeugnis ablegen, auch wenn er, wie so viele Zeitgenossen, vielfach auch Vorbilder, nicht zuletzt Dürer-Stiche und -Holzschnitte als Vorlagen herangezogen hat. Meister Michael soll aus Augsburg gestammt haben. Er war aber in Danzig ansässig, dort auch Mitglied der Artusbruderschaft, und er, der erst 1517 seinen gewaltigen Altar fertiggestellt hatte, wandte sich schon 1522 als erster öffentlich gegen die überlieferten Gebräuche des kirchlichen Lebens[78]). Unter seiner Leitung führte man 1522 ein Fastnachtsspiel auf, das den Lebensweg Luthers von seinem Auftreten gegen den Ablaß bis zu seinem plötzlichen Verschwinden nach dem Reichstag zu Worms (1517/21) darstellte[79]). Das Spiel ent-

---

[75]) Creizenach, Bd. III, S. 170 ff.

[76]) Friedrich Küch, Quellen zur Rechtsgeschichte der Stadt Marburg. Bd. II, Marburg 1931, S. 533. Die Stelle herausgehoben in der Rezension des Buches durch Edward Schröder (Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Bd, 50, 1931, S. 155).

[77]) Dehio-Gall, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bd. Deutschordensland Preußen, bearbeitet unter Mitwirkung von Bernhard Schmid und Grete Tiemann. München-Berlin 1952, S. 9 f.

[78]) Paul Simson, Der Artushof in Danzig und seine Brüderschaften. Danzig 1900, S. 68.
Über die Reinoldus-Bruderschaft jetzt weiter Paul Fiebig, St. Reinoldus in Kult, Liturgie und Kunst. Dortmund 1956.

[79]) Chronik des Simon Grunau, Herausgegeben von Perlbach. Bd. II, Leipzig 1889, S. 646. Creizenach, Bd. III, S. 164.

hielt heftige Angriffe gegen den Papst und muß durch seine Tendenz wohl einen beträchtlichen Eindruck gemacht haben. Diese Wirkung erklärte es aber auch, daß wir eine ausführliche zeitgenössische Beschreibung der Fastnachtsaufführung besitzen. Über die Persönlichkeit Meister Michaels, der auch Michael Schwarz genannt wird, ist dagegen fast nichts bekannt. Seine offenkundige Beeinflussung durch Dürer-Stiche hat annehmen lassen, daß er direkt ein Dürer-Schüler gewesen sei. Vielleicht hat ihn, falls er tatsächlich gebürtiger Augsburger war, sein Wanderweg nach Danzig über Nürnberg geführt. Das polemische Fastnachtsspiel brauchte er jedenfalls nicht dort zu lernen, es wurde in den Reformationsjahren allgemein üblich. Wilhelm Creizenach hat mit Recht auf die offensichtliche Parallele zwischen Michael Schwarz und Niklaus Manuel Deutsch hingewiesen[80]). Freilich ist Deutsch nicht nur Maler-Regisseur, sondern eben selber Dichter gewesen, was ihn doch noch in andere Zusammenhänge rückt.

Der geistigen Welt des Michael Schwarz in Danzig scheint dagegen die Malerfamilie tom Ring in Münster nicht fern gestanden zu sein. Die Söhne des bedeutenden Malers Ludger tom Ring, die gleichfalls Maler waren, führten am Sonntag Jubilate des Jahres 1552 ein „Spiel von den sieben Planeten" auf dem Markt zu Münster auf[81]). Man erinnert sich daran, daß Michael Schwarz in den Rahmendarstellungen seines Danziger Hochaltars die 7 Planeten und die 7 Tugenden anbrachte. Das waren sinnbildliche Darstellungen, welche der Renaissance sehr viel sagten, die aber gerade im Zusammenhang mit dem spätmittelalterlichen Denken nach Verbildlichung drängten. Da lag auch die Darstellung des spröden Stoffes auf der Bühne nahe. Die Brüder tom Ring sind vielleicht durch die starke Beschäftigung ihrer Familie mit den Wissenschaften, nicht zuletzt mit den Geheimwissenschaften der Zeit, zu solch einem Stoff getrieben worden[82]). Die Arbeiten Ludgers tom Ring des Älteren an der Münsterer Domuhr weisen auch in diese Richtung. Man merkt, wie hier Schritt für Schritt die Welt des Mittelalters verlassen wird. (Abb. 4.)

Nur ein Schritt mehr, und wir stehen bei den Malern der Hochrenaissance, für die das Inszenieren von Schauspielen, das Formen von lebenden Bildern, das Gestalten von Triumphzügen allegorischer Art zum täglichen Brot gehört. Beispiel dafür noch aus der hier behandelten Zeit Hans Holbein der Jüngere. Anläßlich der Krönung der Anna Boleyn zur englischen Königin wurde Holbein von den in London lebenden deutschen Kaufherren beauftragt, ein Schaugerüst mit allegorischen Darstellungen zu erstellen[83]). Holbein nahm nichts Geringeres

---

[80]) Creizenach, Bd. III, S. 171. Ich habe mich bemüht, die Herkunft des Michael Schwarz zu erkunden, doch wissen die Staatlichen Gemäldegalerien in Augsburg und München nichts über ihn, so daß einstweilen seine angebliche Herkunft aus Augsburg doch sehr zweifelhaft sein dürfte. Ich bin den Leitungen der beiden Galerien für ihre freundlichen Bemühungen sehr zu Dank verpflichtet.

[81]) Creizenach, Bd. III, S. 281, Anm. 2.

[82]) Theodor Riewerts und Paul Pieper, Die Maler tom Ring. München 1955, S. 14, 15.

[83]) R. Brotanek, Die englischen Maskenspiele (= Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 15), Wien 1902, S. 37.

als den Parnaß zum Motiv, auf dem er Apoll und die neun Musen auftreten ließ. Das war die im Norden neubelebte Trionfo-Gestaltung, der Londoner Stahlhof stand auf der Höhe der neuen, weltlichen Zeit[84]). Und der ausführende Maler-Regisseur, Hans Holbein, war kein mittelalterlicher Mensch mehr. Von hier, 1533, ging es stürmisch in eine ganz andere Zeit hinaus, in eine Kunstgesinnung für bildende und darstellende Kunst, die sich in drei Jahrhunderten der Hochrenaissance, des Manierismus und des Barocks gleichmäßig hochgestimmt ausleben sollte.

---

[84]) H. Knackfuß, Holbein der jüngere (= Knackfuß-Künstler-Monographien, Bd. 17), Bielefeld 1914, S. 122 und 129. Dazu Abb. 132.

DAS PORTRÄT

GUSTAVE COHEN

Von Margret Dietrich (Wien)

Wer das Gesamtwerk des französischen Literar- und Theaterhistorikers Gustave Cohen überblickt, steht mit Bewunderung vor dem Reichtum der wissenschaftlichen Leistungen, die der berühmte Mediaevist während der bewegten Odyssee seines nun bald 80jährigen Lebens der Öffentlichkeit schenkte.

Lehre und Forschung lagen Cohen während seiner langjährigen Tätigkeit an den verschiedensten Universitäten immer zu gleichen Teilen am Herzen, so daß neben den zahlreichen Veröffentlichungen seiner Hand die Erinnerung an seine Vorlesungen bei allen, die das Glück hatten, ihn zu hören, lebendig geblieben ist; die Wirkung seiner Anregungen ging vor allem aber auch in lebendiger Strömung in die Theaterpraxis ein, nicht zuletzt durch seine Versuche zur Erneuerung altfranzösischer Mysterienspiele und seine Gründungen von Spielgruppen, die die Pflege älterer Spiele mit ebenso großem Enthusiasmus wie Kunstsinn in ihr Programm aufnahmen.

Gustave Cohen (geboren 24. Dezember 1879 in Brüssel) hatte einen Franzosen zum Vater, eine Belgierin zur Mutter; und schon aus dieser Tatsache erklärt sich sein großes Interesse einesteils an der französischen, andernteils an der belgischen und niederländischen Literatur und ihrer Beziehungen zueinander.

Seine Studien absolvierte Cohen in Brüssel, Liège und Paris; große, bedeutende Namen erschienen unter seinen Lehrern: Joseph Bédier, Gustave Lanson, Maurice Wilmotte, Paul Meyer, Ferdinand Brunot, Abel Lefranc.

Maurice Wilmotte war es, der das Interesse des jungen Studenten auf das mittelalterliche französische Theater lenkte und ihn anregte, eine Arbeit auf diesem Gebiet zu schreiben. 1906 erschien als das Ergebnis dieser frühen Studien die noch heute unentbehrliche „Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre religieux français du Moyen-Age" (1950[3]). Dem hier aufgedeckten Sachgebiet widmete Cohen später noch umfangreiche Sonderstudien, vor allem das 1926 erschienene Werk „Le Livre de Conduite du Regisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501", das sich durch seine präzise Editionstechnik und seine breite Vergleichsbasis mit anderen Quellen auszeichnet.

Dem gleichen theatralischen Sachgebiet ist das zweigliedrige Werk „Le Théâtre en France au Moyen-Age" (I.: Le Théâtre religieux, 1928, II: Le Théâtre profane, 1931) (1948[2] in einem Band) gewidmet. Die lateinischen Spiele des Mittelalters in Frankreich griff Cohen mit seiner grundlegenden Studie „La Comédie Latine en France au XIIe siècle" (1931) noch einmal auf und gab hierin

einen Überblick über all die lateinischen Spiele, die anläßlich bestimmter Feste (bes. an der Universität von Orléans) wahrscheinlich von Geistlichen gespielt worden sind.

Cohen hatte inzwischen eine steile Universitätskarriere absolviert. Als französischer Lektor an der Universität Leipzig (1905—1909) hatte er sich vor allem der modernen Literatur gewidmet. 1912 erhielt er eine Berufung nach Amsterdam auf den Lehrstuhl für französische Sprache und Literatur (hier gründete er auch 1933 die „Maison Descartes", das Institut Français der Niederlande), 1919 wurde Cohen nach Straßburg berufen, um dort über „Geschichte der französischen Literatur des Mittelalters" zu lesen. Seit 1922 supplierte er verschiedentlich an der Sorbonne, wo er dann seit 1925 zunächst als Maître de Conférences de langue et de littérature françaises, seit 1932 aber als Inhaber des Lehrstuhls für Geschichte der mittelalterlichen französischen Literatur tätig war. Neben zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen auf dem Gebiet der französischen, belgischen und niederländischen Literatur waren dieser Berufung vor allem die Werke über Ronsard (1924, 1939[10])) und über „Chrétien de Troyes" (1931, neu 1949) vorangegangen.

Gleich von Anbeginn seiner Tätigkeit als Universitätslehrer an der Sorbonne versammelte Cohen eine Schar junger Studenten um sich, mit denen zusammen er zunächst das „Miracle de Théophile" aufführte (Textausgabe 1934). Nach diesem ersten Spiel erhielt die junge Truppe den Namen „Théophiliens", den sie heute noch führt. Es folgte die Aufführung des „Jeu d'Adam et Eve" (Textausgabe 1936) und schließlich das große „Mystère de la Passion des Théophiliens" (Ausg. 1950).

1940 verließ Cohen Paris. Während der Besetzungszeit weilte er zunächst in Nizza, dann in den USA, von der Yale-University eingeladen. In New York gründete er die Ecole Libre des Hautes Etudes (Institut Franco-Belge d'Enseignement Supérieur). Hier entstand auch der große Überblick über die mittelalterliche Literatur „La Grande Clarté du Moyen-Age" (1945, 1950[7], 1948 in spanischer Übersetzung). 1943 verließ Cohen USA, und kehrte über New Orléans, Guadeloupe (wo schwarze Studenten das Miracle de Théophile spielten) und Algier nach Frankreich zurück. 1944 übernahm er wieder seinen Lehrstuhl an der Sorbonne — wo er noch bis zu seiner Emeritierung 1948 wirkte.

Immer noch aber betreut Cohen seine Théophiliens, deren Ruf in alle Welt gedrungen ist. Immer noch ruht seine Feder nicht. Als reiche Ernte eines Forscherlebens erscheinen seither neue Werke und neu edierte, ergänzte, erweiterte Ausgaben früherer Werke, in denen Cohen seine Anliegen und Erkenntnisse als Mensch, als Wissenschaftler, als Katholik und Franzose der Öffentlichkeit eindringlich vorstellt. Vieles, was früher in kleinen Aufsätzen weit verstreut über Jahre und Orte, Zeitschriften und Zeitungen erschienen war, faßt er nun in größeren Zusammenhängen und Übersichten dankenswerterweise zusammen; so u. a. in seinen Arbeiten über „Le Théâtre Français en Belgique au Moyen-Age" (1953), in „Nativités et Moralités Liègeoises du Moyen-Age" (1953) in seinen letzthin erschienenen „Etudes d'Histoire du Théâtre en France au Moyen-

Age et à la Renaissance" (1956). Auch seine „Anthologie du Drame Liturgique" (1956) muß hier mit Dank genannt werden.

Blättert man in der 22 Seiten umfassenden, großformatigen „Bibliographie des Oeuvres de Gustave Cohen" (Paris 1955), so berührt es außerordentlich sympathisch, unter den biographischen Werken auch jenes zu finden, das seinen akademischen Lehrern gewidmet ist: „Ceux que j'ai connus" (Wilmotte, Brunot, Lanson, Bédier), 1946. Daneben erscheinen Studien, die Maurice Barrès, Maeterlinck, Paul Valéry und anderen Künstlern seiner Zeit gelten. — Hieraus wird es sehr deutlich: Wissen um die akademische Tradition, Forscherdrang und Wissenschaftsethos, sowie menschliche Aufgeschlossenheit für die lebendige Gegenwart und ihre Nöte, diese drei Elemente profilieren die Persönlichkeit Cohens.

Die zahlreichen Ehrungen, Titel, Diplome und Orden, mit denen der Gelehrte ausgezeichnet wurde, werden weit überstrahlt durch das Lebenswerk, das er geschaffen hat und das als solches seine höchste Auszeichnung bildet.

Zum 100. Geburtstag von Josef Kainz

ERSTER ENGAGEMENTSVERTRAG VON JOSEF KAINZ

Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien)

Im Nachlaß von Josef Kainz, den das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität besitzt, findet sich unter anderem sein erster Engagementsvertrag. Wir veröffentlichen seinen Wortlaut zum 100. Geburtstag von Josef Kainz erstmalig, weil er auch theatersoziologisch aufschlußreich ist.

Über den Beginn seiner Tätigkeit in Marburg/Drau bei Direktor Dietz heißt es in Kainzens Brief an seine Eltern vom 13. Oktober 1875 „nach dem Besuch beim Direktor": „Ich bin der glücklichste Mensch unter der Sonne! Mein Director ist der liebenswürdigste Kerl auf der Welt! Sein Hund ist ein Prachtkerl! Ich weiß vor lauter Freude gar nicht, was ich sagen soll. Am Freitag ist Hanns Lange. Ich als Bugslaff. Am Samstag ‚Ein Vaterl, der seine Tochter liebt', ich einen Liebhaber. Am Sonntag ‚Hinko, der Freiknecht'. Ich spiele den Hinko. Maria Stuart kommt sehr bald. ‚Delicater Auftrag' und ‚Wartesalon' ebenfalls. Morgen bekomme ich schon ein Zimmer..." Zwei Tage später, ebenfalls an die Eltern: „Jetzt werde ich frühstücken gehen, es ist sieben Uhr morgens und um 8 Uhr holt mich der Theaterdiener zum Garderobier, um meine Kostüme zu probieren. Sie sind prachtvoll, im letzten Akt habe ich einen Goldharnisch und Goldhelm mit Federn! Um 1/210 Uhr ist Probe... Ich werde an Euch denken und heute gut spielen, obwohl ich in meiner Rolle nicht sehr fest bin, aber das macht nichts." Am selben Tag (15. 10. 1875) nachmittags: „Soeben komme ich aus der Probe. Es ging vortrefflich. Nur eins geniert mich, es besserte nemlich der Regisseur Director Dietz mir kein Wort aus. Ich bin mir hier ganz allein überlassen. Na, um so mehr muß ich dazusehen, daß ich mir keine Unarten angewöhne. Ich muß mich in Acht nehmen, daß mir der Papp nicht in den Kopf steigt, denn der Director fängt an, mich zu hätscheln... Am originellsten ist der Theaterzettel. Er lautet: ‚Hanns Lange oder: Prinz und Bauer, Schauspiel in 4 Abteilungen, I. Abteilung: ‚Der Dolch', II. Abteilung: ‚Prinz und Bauer', III. Abteilung: ‚Die Flucht', IV. Abteilung: ‚Mutter und Sohn'. Darüber steht mit großen Lettern gedruckt: ‚Erstes Auftreten unseres 1. jugendlichen Liebhabers Herrn Kainz.' Ich habe mich gekrümmt vor Lachen, als ich den Theaterzettel zu Gesicht bekam..."

Und am 16. Oktober 1875: „Gestern hatte ich mein Debut als Bugslaff. Der Erfolg war durchschlagend. Schon nach dem ersten Akte wurde ich gerufen, im 2. Akte hatte ich auf offener Szene Applaus während ich sprach. Dann gleich darauf beim Abgang wieder und zum Aktschluß wurde ich zweimal gerufen. Ich mußte mich also siebenmal bedanken. Der Director war mehr als seelig: ‚Herr Kainz', sagte er, ‚besprechen Sie sich mit mir, es ist in meinem eigenen Interesse, wenn ich thue und gebe, was Sie wollen!' So wurde denn ‚Arria und Messalina' festgesetzt, ‚Maria Stuart' (Mortimer), ‚Dalila', ‚Wildfeuer', etc.... Ich bin hier jetzt der Tonangebende, ganz Marburg kennt mich schon..."

(Stempel reserviert) Contract Nro.

VERTRAG

Zwischen dem

Theater=Unternehmer und Director

Herrn

JOSEF DIETZ

einerseits und

Herrn Josef Kainz

anderseits

ist gegenwärtiger Vertrag heute verabredet und unumstößlich festgesetzt worden.

§ 1.

Herr Director Dietz engagirt Herrn Josef Kainz bei seinem Unternehmen (wo er auch Vorstellungen zu geben für gut findet) für die Zeit vom 16. Oktober 1875 bis 16. Mai 1876, Charwoche ausgeschlossen. Herrn Director Dietz steht jedoch das Recht zu, diesen Vertrag in den ersten 6 Wochen sowohl der Winter= als auch der Sommersaison durch schriftliche 14tägige Kündigung in allen seinen Theilen wieder aufzulösen.

§ 2.

Herr Josef Kainz verpflichtet sich hauptsächlich als erster jugendlicher Held und Liebhaber zu wirken, alle ihm zugetheilten Rollen und Partien zu übernehmen, und zur Zufriedenheit der Direction und des Publikums auszuführen. Herr Josef Kainz verpflichtet sich ausdrücklich auch zur ausnahmslosen Übernahme aller Rollen, welche nicht in seinem hauptsächlichen Fache liegen und unterwirft sich im Punkte der Beschäftigung ganz der Einsicht und dem besseren Gutdünken der Direction.

§ 3.

Für die tadellose Erfüllung aller seiner Verpflichtungen erhält Herr Josef Kainz eine Monatsgage von 50 fl. n. Worten fünfzig Gulden österr. Währung, zahlbar in halbmonatlichen Raten am 1. und 16. jedes Monats postnumerando. Ferner erhält Contrahent ein Spielhonorar von ein fl. für jeden Abend, an welchem er in Gesangs= und Sprechrollen beschäftigt war.

§ 4.

Außer den in § 3 stipulierten Bezügen erhält Herr Kainz freie Reise III. Klasse Eisenbahn von Wien nach Marburg. Im Laufe der Saison eine halbe Einname nach Abzug der Tageskosten.

§ 5.

Die Gage beginnt am Tage der ersten Vorstellung[1]).

§ 6.

Herr Josef Kainz erkennt die allgemeinen Theatergesetze als integrirenden Hauptbestandteil dieses Vertrages und unterwirft sich allen darin enthaltenen Bestimmungen.

---

[1]) Dieser Paragraph wurde im Original gestrichen.

§ 7.

Bei Streitigkeiten, welche die Entscheidung eines Gerichtes erforderlich machen, unterwirft sich Herr Kainz den Gerichten jener Stadt, in der Herr Director Dietz seinen momentanen Aufenthalt genommen.

§ 8.

Sollte Herr Josef Kainz diesen Contract brechen, nämlich: denselben nicht rechtzeitig antreten, oder früher, als derselbe zu Ende gegangen ist das Engagement verlassen, oder den übernommenen Verpflichtungen nicht nachkommen, so verfällt derselbe in eine sofort zu zahlende, bei jedem Gerichte verfolgbare Konventionalstrafe im Betrage der zwölffachen Monatsgage und begiebt sich derselbe des Einwandes, daß die stipulierte Conventionalstrafe das Doppelte des wirklichen Interesses übersteige. Jedoch hebt die Zahlung der Conventionalstrafe die Rechtsbeständigkeit dieses Contractes insofern nicht auf, als es dem freien Ermessen des Herrn Directors Dietz überlassen bleibt, denselben als fortdauernd giltig zu erklären.

§ 9.

Herr Josef Kainz muß spätestens am 14. Oktober 1875 in Marburg eintreffen und verpflichtet sich, die von der Direction für nötig erachteten Vorproben unentgeltlich mitzumachen. Sollte Contrahent ohne vorher eingeholte Erlaubnis der Direction nicht an dem bestimmten Tage eintreffen, so zahlt der selbe per Tag der Versäumnis eine Geldbuße im Betrag einer zwölffachen Tagesgage. Ist derselbe am Tag der ersten Vorstellung noch nicht eingetroffen, so wird er als contractbrüchig behandelt.

§ 10.

Körperliche oder künstlerische Unfähigkeit von seiten des Herrn Josef Kainz den Bestimmungen des Vertrages vollständig zu entsprechen, berechtigen die Direction zur sofortigen Auflösung dieses Vertrages ohne jegliche Entschädigung für den Betheiligten.

§ 11.

Sollte Herr Director Dietz das unter seiner Leitung stehende Theater aus irgend einer Ursache ganz oder zeitweilig schließen, so ist er berechtigt, diesen Vertrag in allen seinen Theilen ohne jede weitere Entschädigung aufzulösen oder für die Zeit der Schließung zu suspendieren.

§ 12.

Herr Josef Kainz erhält die nötige Theater=Garderobe mit Ausnahme der modernen französischen Costumes, aller Kopf=Hand=und Fußbekleidung, der Halskrausen, des Feder= und sonstigen Schmuckes, aller Tricots und kleinen Garderobe, welche Gegenstände sich derselbe nach Vorschrift der Direktion aus eigenem anzuschaffen verpflichtet. Damen haben sich sämmtliche, zum Theater nöthige Garderobe selbst zu stellen und sich bei Verwendung derselben den Anordnungen der Direction zu unterwerfen.

§ 13.

Herr Josef Kainz erklärt, daß dem Abschluß und der Vollziehung des gegenwärtigen Vertrages in keinem seiner Theile eine von ihm früher eingegangene Verpflichtung gegen eine Vereinsbühne im Wege stehe, und verzichtet für den entgegengesetzten Fall nicht nur ausdrücklich und ohne allen Vorbehalt auf jeden Rechtsanspruch, welchen ihm dieser Vertrag sonst gewährt haben würde, sondern verpflichtet er sich überdies zur Bezahlung einer Conventionalstrafe von 400 fl. wenn der Vertrag

wegen eines solchen Hindernisses, oder auch wegen seinerseits unterlassener rechtzeitiger Kündigung eines früheren Vertrages nicht für gültig angesehen und vollzogen werden konnte. Auch erklärt er ferner noch ausdrücklich, daß er in Streitfragen zwischen Vereinsmitgliedern, welche seine dienstlichen Verhältnisse betreffen, sich der Entscheidung des Schiedsgerichts des Vereines unbedingt unterwerfen will.

§ 14.

Herr Kainz bekennt, daß durch Vermittlung des Theateragenten Herrn Gust. Levy dieser Vertrag geschlossen wurde, und verpflichtet sich durch die Direction oder die betreffende Theaterkassen 5 Procent von der Gage als Provision in Abzug bringen zu lassen.

§ 15.

Dieser Vertrag ist in duplo ausgefertigt, selbst gelesen, genehmigt und eigenhändig vollzogen.

Marburg, den 10. Oktober 1875

Josef Dietz
Josef Kainz

BERNHARD BAUMEISTER ALS FALSTAFF[1])

Von Josef Kainz[2])

Baumeisters Falstaff wirkt wie ein Naturereignis. Er fesselt unser Interesse mit unwiderstehlicher Gewalt und zwingt zu staunender Bewunderung, ohne auch nur einen Augenblick lang ein kritisches Gefühl aufkommen zu lassen.

In der äußeren Erscheinung weicht er wohl nur wenig von der allgemein üblichen Falstaffmaske ab. Ein Petruskopf mit der Glatze, ein weißgrauer kurzer Backenbart, dessen beide Teile unter dem ausrasierten Kinne zusammenstoßen, oberhalb des breitgezogenen, schmallippigen Mundes sträubt sich ein kleiner Schnurrbart. Das Gesicht kann man nicht gerade feist nennen. Es trägt die Züge eines Sechzigers, ist markig durchfurcht und sein stetig reges Mienenspiel legt beredtes Zeugnis ab, daß die Schwerfälligkeit des Leibes die Beweglichkeit der Seele nicht erstickt hat. Er ist eben Weintrinker; der spanische Sekt spielt in seinen hellblauen Augen mit lebhaft blitzenden Feuer.

In einem sehr mitgenommenen, eng um den mächtigen Leib sich schließenden Wams von unbestimmter, heller Farbe, das ein breiter Lederriemen gürtet, den Haudegen an der Seite, in weiten Pluderhosen, die an den Knien mit weichledernen schmutziggrauen Stiefeln zusammenstoßen, so schiebt er sich lässig in das Zimmer des Prinzen und stellt, vornehm gelangweilt, die erste Frage:

Nu, Heinz! welche Zeit am Tage ist es, Junge?

Die Last seines Körpers zwingt ihn bald in einen Lehnstuhl, und mit mentorhaftem

---

[1]) Erstdruck: Jahrb. d. Deutschen Shakespearegesellschaft, 71. Jg., 1905.

[2]) Die Rolle des Heinz spielte Kainz später selbst. Vgl. Tafel IV. Baumeister spielte den Falstaff in „König Heinrich IV." von 1875 bis 1914. Den Prinzen Heinrich gab 1875 bis 1911 Ernst Hartmann, von da an Kainz, den die vorliegende Rollenbeschreibung als glänzenden Beobachter seiner Kollegen erweist.

Brustton, in dem sich zugleich ein gewisser Abscheu vor der allzugroßen Deutlichkeit des rücksichtslosen Urteils der Welt ausspricht, redet er dem Prinzen ins Gemüt:

Laß' uns..... nicht Diebe heißen unter den Horden des Tages.

Und er stellt gleich darauf, zur Beschönigung für seinen und seiner Kumpane Lebenswandel, die Forderung:

Laß uns Dianens Förster sein, Kavaliere von Schatten, Schoßkinder des Mondes usw. usw.

Es ist sehr lustig, wenn er bei den oben gesperrt gedruckten Worten in die Fistel umschlägt und ein gewisse mädchenhafte Zartheit ironisiert.

Der Wunsch, dem Prinzen für alle Liederlichkeiten und Schurkereien in ehrlichem väterlichem Ton Geschmack beizubringen, dann aber wieder seine eigenen Lehren in eine gewisse feine Ironie zu tauchen, geht durch die ganze Rolle und verleiht ihr ein besonderes, interessant schillerndes Leben. Ein anderer Zug, dem Königssohn gegenüber plötzlich alle Überlegenheit fallen zu lassen und sich, in fast kindlicher Naivität, als armer Sünder zu bekennen, macht diesen Falstaff zum liebenswürdigsten Hallunken, mit dem man es immer wieder versucht, wenn man auch zehnmal sich verächtlich von ihm abwenden möchte. — — — —

Mit einer gut gespielten Miene komischer Verzweiflung ruft Baumeister Falstaff plötzlich:

Ich muß dieses Leben aufgeben!

und in einem Tone knabenhafter, rücksichtsloser Obstination setzt er hinzu:

Ich will für keinen Königssohn in der Christenheit in die Hölle fahren.

Sein Wanst schüttelt sich, seine Stimme, die eine schneidende Festigkeit annimmt, überschlägt sich bei diesen Worten. Grollend sitzt er da und starrt vor sich hin, seinen eigenen Entschluß bewundernd. Aber als sich ihm Heinz mit der Frage nähert:

Wo sollen wir morgen einen Beutel schnappen, Hans?

Da springt er auf und ist blitzschnell wie verwandelt. Er wird eifrig, geschäftlich, rein sachlich; listig und heimlich flüsternd, ganz auf seinem Posten als Straßenräuber und Beutelschneider, preßt er die Worte heraus:

Wo Du willst, Junge, ich bin dabei.

Zwei Sekunden später erklärt er die Wandlung mit dem Seufzer:

Je, Heinz, 's ist mein Beruf, Heinz.

und da ist er so wahr, so echt, fast rührend in der Hülflosigkeit gegenüber seinen angeborenen Trieben; er erregt Mitleid und man erteilt ihm lachend Absolution.

In der darauffolgenden Szene, da Poins ihm verspricht, den Prinzen zur Beteiligung am Überfall auf die Kaufleute überreden zu wollen, kopiert er mit groteskem Ausdruck einen der Straßenprediger Londons, wenn er übertrieben larmoyant, mit über den Bauch gefalteten Händen, ausruft:

Die armseligen Mißbräuche der Zeit haben Aufmunterung nötig.

Und den Ton wechselnd, richtet er sich lustig übermütig auf und chevaleresk grüßend, verläßt er tänzelnd die Bühne. — — — — —

Fauchend und prustend tritt er in den Hohlweg bei Gadshill. Man hat ihm sein Pferd versteckt und er kommt nur mit Mühe vorwärts. Asthmatisch keuchend stößt er die Verwünschungen gegen Poins und Heinz hervor. Er setzt sich auf einen um-

gestürzten Baumstamm und versucht nun zu pfeifen; aber es gelingt ihm nicht und der Ärger darüber bringt ihn zum Rasen. Da gewahrt er den sich sachte heranschleichenden Prinzen und in den schmeichlerischesten Tönen bittet er ihn um sein Pferd. Als aber Heinz, mit einem Hinweis auf sein königliche Geburt, ablehnt, sein Stallknecht zu sein, da bricht Baumeister los. Die schwere Last des Leibes stützt er, vornübergebeugt, mit beiden Händen auf das vor sich in den Boden gestemmte Schwert, die Beine sind gespreizt zu größerem Halt, und sprudelnd, zischend, wetternd, mit zugedrückten Augen, als ob er in verzweifelten Mut eine Flinte abschösse, platzt er heraus:

Geh, hänge Dich in Deinem kronprinzlichen Hosenbande auf! — —

Die Reisenden kommen; sie werden mißhandelt, gebunden, beraubt. Großes Geschrei, Hilferufe, Drohungen. Aber unser Falstaff, seinen Riesenleib mühsam hinter einen Baum deckend, nur den Kopf hervorgestreckt, und mit dem nackten Degen in der Luft herumfuchtelnd, übertönt mit seinem Gezeter alles. Erst als die Bühne ganz leer ist, kommt er mutig hervorgewackelt. Schritt vor Schritt; er zetert weiter, ganz allein; er ficht und haut und sticht, stößt mit den Beinen vor sich hin, als ob er so einem „Obergeschworenen", wie er sich ausdrückt, „kurzen Prozeß" machte; er wettert ihnen dermaßen nach, daß wer ihn nur hört, meinen müßte, er übe wirklich Mord und Totschlag; noch hinter den Kulissen hört man ihn toben. —

Falstaff und seine Gesellen kommen in die Schenke zum wilden Schweinskopf; Heinz und Poins erwarten ihn bereits. Langsam, voll gekränkter Würde steigt er eine kleine Treppe herab. Am Fuße derselben hält er inne, schüttelt leicht und leise sein Haupt, als ob er etwas Unbegreiflichem nachsänne, dann trifft ein grimmiges Auge den Prinzen — grimmig und fremd. Schwer und still schreitet er vor. Wieder hält er inne und streift jetzt mit einem Blick unsäglicher Verachtung die beiden Schelme. Dann aber richtet er sich herausfordernd auf. Er hat ihnen halb den Rücken zugewandt, den Kopf erhoben, schaut er scharf an ihnen vorbei, fest ins Leere. Diese Pose ist imposant; ein geschlagener Sieger. Er ist bereit, furchtbar Abrechnung zu halten mit den Schuldigen, noch aber hält er sie des Ausbruchs seines Zornes für unwürdig; nur die stille Macht seiner Gegenwart läßt er sie fühlen. Das heißt: Heinz und Poins werden ihn um die Lügen erst bitten müssen, die er ihnen aufzutischen gesonnen ist.

Poins unterbricht endlich die Pause mit der Frage:

Willkommen, Hans. Wo bis Du gewesen?

Jetzt schießt Baumeister-Falstaffs Auge einen Blitz auf den Prinzen — Poins existiert für ihn noch nicht — und:

Hol' die Pest alle feigen Memmen und das Wetter obendrein! Ja und Amen! Gib mir ein Glas Sekt, Junge!

tönt es plötzlich aus seinem Munde. Grollend, verhalten, gepreßt setzt er an; der Ausdruck wird von Wort zu Wort schneidender, hastiger, heftiger. „Ja" und „Amen" klingt wie ein Peitschenknall und ohne Athem zu schöpfen schließt er, in wegwerfendem Ton, den Befehl an den Kellner an, um wieder mehr brummig grollend fortzufahren, bis er sich von neuem zu dem Höhepunkt steigert, wieder herabsinkt und den Gipfel seiner glänzend gespielten, mannhaften Entrüstung findet in den im größten Affekt, begleitet von einer grotesken Bewegung, hinausgeschleuderten Worten:

Schafft mir Leute, die mir ins Gesicht sehen! Ein Glas Sekt! Ich bin ein Schelm, wenn ich heute was getrunken habe!

Wieder schließt er den Ruf nach Sekt in profanem Tonfall, ohne merkliche Pause, an die vorübergehende, im grimmigsten Ausdruck gehaltene Phrase an und erzielt durch diesen unvermittelten Kontrast die höchste Wirkung.

Aber dem feineren Betrachter fällt dabei noch etwas auf, das ich weiter oben schon einmal flüchtig angedeutet habe. Es ist dies der Zug der Selbstironie, der alle leidenschaftlich gesteigerten Repliken in Baumeisters Falstaff umspielt. Er ist starker Empfindung wohl noch fähig, aber die Erfahrung, daß man sie nicht mehr ernst nimmt, hat sie ihm selbst entwertet. Er gibt sie der Lächerlichkeit preis, indem er sie mit einer gewissen Absichtlichkeit, im Ausdruck übertrieben, aufputzt. So prostituiert er sie öffentlich und würde damit unsern Abscheu erregen, wenn diese Empfindungen selbst nicht ein Wort sprächen zugunsten ihres Herrn. Schon ihr bloßes Vorhandensein mildert unser Urteil, und daß sie grotesk ausgestattet in die Erscheinung treten, macht sie darum nicht unechter. Falstaff ist genötigt, sie als Konterbande über die Lippen zu bringen. Als Possen läßt man sie durch. In ihrer reinen Gestalt würden sie mit Hohn zurückgetrieben werden. Das ist eigentlich tragisch, und Baumeisters Falstaff hat diesen tragischen Zug. Er treibt sein Spiel so gut mit sich selbst, wie mit den andern, um sich innerlich und äußerlich ausleben zu können, was ihm auf seriöse Art nicht mehr gelingen würde. Er ist im Grunde ein großer genialer Hanswurst, aber mit vollem Bewußtsein. Er ist eines Tages mit sich fertig geworden und diese Resignation ist nicht zu verachten. Er hat mit Anstand verzichtet, anständig zu sein. Dazu gehört auch Charakter. Er ist keine tönende Schelle, sondern eine zersprungene Glocke, die er selbst im tollsten tragischen Übermut mit dem Zungenklöppel schlägt. Daß dieser Falstaff einmal ein anderer — um mich eines trivialen Ausdrucks zu bedienen — besserer Mensch gewesen, deutet Baumeister gegen Schluß des II. Aktes an, wenn er auf die Worte des Prinzen: „Nun, meine Herren, ein redlich Gesicht und ein gut Gewissen" mit einer ganz eigenen Betonung ausruft:

Beides hab' ich — —

(hier macht er eine bedeutungsvolle Pause)

gehabt, aber damit ist's aus und darum verstecke ich mich.

Indem er stets ein lustiges Mitleid erregt, kommen alle unsre moralischen Bedenken und Einwände gegen sein Tun und Reden nicht zur Geltung. Der drollig gewandte Geist in diesem drollig unbeholfenen Leib überwindet jeden ernsthaften Angriff auf seine zweifelhafte Sittlichkeit, und indem wir diese Gewandtheit bewundern, vergessen wir ganz, daß sie eigentlich einer besseren Sache würdig wäre. Ja, es packt uns geradezu eine ängstlich gespannte Erregung, wenn ihn seine Lügen in eine Situation bringen, aus der wir im Augenblick keine Rettung für ihn finden; aber er findet sie immer, und wir danken ihm dafür mit lachendem Beifall.

So auch, wenn er den Kampf schildert mit den an Zahl immer wachsenden, steifleinenen Kerls. Von Heinz und Poins so sehr in die Enge getrieben, daß ihm schier jeder Ausweg versperrt ist, sieht er aus, wie der Fuchs in Verlegenheit. Seine Ohren legen sich förmlich zurück, den Kopf in die Schultern eingezogen, spähen seine listigen Augen rings nach Rettung. Da zuckt es plötzlich über sein Gesicht: eine herrliche Idee! Wir haben schon die Überzeugung gewonnen, er ist durchgeschlüpft; schon möchten wir befreit auflachen, — aber die Pause, die er macht, läßt uns noch den Atem anhalten und wir finden in dieser Spannung einen prickelnden Reiz. Er hat schon gewonnen. Nur noch das erlösende Wort wollen wir hören. Da stippt Baumeister plötzlich mit den Zeigefingern Heinz und Poins zurück, und sprühend vor Laune, stößt er in tollstem, siegreichstem Humor die von Übermut fast erstickten Worte hervor:

Ich kannt' Euch ja!

Der Bann ist gelöst und ein erschütterndes befreiendes Lachen erfüllt Bühne und Saal. —

Die Wirtin meldet einen Herrn vom Hofe und Falstaff erbietet sich, ihn abzufertigen. Er geht und kehrt wieder. Sir John Bracy war da und hat den Prinzen zu Hofe

gebeten, denn Percys Aufstand flammt durchs Land und soll gedämpft werden. Baumeister kommt leise pfeifend und tänzelnd herein. Das ist ein ganz feiner Zug von ihm. Falstaff tänzelt mit tollster Frivolität über alle ernsten Ereignisse hinweg und speziell Baumeisters Falstaff behandelt alle staatsaktionellen Vorgänge des Stückes, überhaupt jedes tiefere Gefühl, das im Drama zum Ausdruck kommt, in ganz gefährlich parodistischer Art, denn sein saftstrotzendes, liebenswürdiges Temperament, seine spitzbübische Naivität, sichern ihm stets alle Sympathien. Ein frischer Erdgeruch macht die Tendenzen dieses „weißbärtigen Satan" (wie ihn Heinz nennt) so verlockend, daß man ihre eigentliche Richtung nur zu gerne verkennt und immer die Neigung hat, sie für die gesundeste Lebensanschauung zu halten.

Wenn er in einem alten, schmierigen Lehnstuhl sitzend, seinen Dolch in der Hand, eine fettige an den Enden zusammengebundene Schlummerrolle auf dem Schädel, den tiefbekümmerten Vater des Prinzen, mit hängender Unterlippe travestiert — nicht im Tone der Lumpenkomödianten, wie Frau Hurtig meint, sondern wie ein toller ausgelassener Junge in der Zwischenstunde den Lehrer auf dem Katheder verspottet, und wenn er nachher, die Rolle des Prinzen übernehmend und den betreffenden Darsteller aufs drolligste, glücklichste kopierend, den „guten tapfern alten Hans Falstaff" verteidigt, wer hielte da seinen Umgang nicht für das harmloseste, ungefährlichste Vergnügen von der Welt. So steht Baumeisters Falstaff mit seiner breiten, gewinnenden Natur als köstlicher Köder da für einen temperamentvollen, lebenslustigen und sich an einem heuchlerischen Hofe langweilenden Thronfolger. Er ist dazu geschaffen, der Verführer der gesündesten Jugend zu sein, denn der von gutmütigem Fett strotzende „Krönungsochse mit dem Pudding im Bauche" läßt die böse Angel nicht merken. Er ist ein unbewußter Verführer; so bar als er jedes sittlichen Ernstes ist, so bar ist er jeder wirklichen Falschheit. Er ist schließlich der Betrogene, der Verlierer.

Bildlich dargestellt ist der Eindruck, den man gewinnt, etwa folgender: Dieser Falstaff ragt zur Hälfte aus einem tiefen Sumpf hervor und hat am Rande desselben stehenden Prinzen erfaßt. Das ungeheure Gewicht, meint man, müsse den Königssohn jeden Augenblick hinunterreißen. Aber die Gefahr ist eine Täuschung. Der überaus kräftige junge Mann dient nur eine Zeitlang dem dicken Freund zum Halt. Da er schließlich kühl und vornehm einen Schritt zurückweicht, hat der arme alte Hans seinen Stützpunkt verloren und versinkt alsbald vor unseren Augen, im Moraste erstickend.

In Baumeisters Darstellung wird dies auf Schritt und Tritt deutlich. Nur muß man nicht etwa denken, daß er es durch geistreiche Mätzchen, durch auffallende, allzu sinnfällige Nuancen uns vermittelt. Das ist Baumeisters Art überhaupt nicht. Was er an Deutlichkeit erreicht, erreicht er suggestiv, denn er spielt immer nur seine eigene unendlich reiche Natur aus und er ist in seinen Rollen eigentlich, streng genommen, nie zu schildern, sondern nur zu deuten.

So schießt es z. B. urplötzlich über sein Gesicht, wie eine böse Ahnung, als ihm der Prinz auf die Worte:

Den dicken Hans verbannen heißt alle Welt verbannen

zuruft:

Das tu' ich, das will ich.

Und da die Wirtin den Sheriff meldet und fragt, ob sie ihn hereinlassen soll, bezieht er seine darauffolgende Rede immer noch auf Heinzens vernichtende Schilderung des Falstaff'schen Wesens, wenn er sagt:

Hörst Du, Heinz! Nenne mir ein echtes Goldstück nie wieder eine falsche Münze. Du bist in Wahrheit falsch, ohne es zu scheinen.

Es dämmert ihm da etwas auf von seinem ihm bevorstehenden Schicksal am Ende des zweiten Teiles. Nein, in diesem Falstaff ist kein Falsch, er ist eine echte,

wahre Vollnatur und er verhüllt seine Neigungen nie, höchstens sehr schlecht. Aber — wir erinnern uns, daß Heinz der Sohn seines Vaters ist.

Im dritten Akt ist eine Stelle der Rolle, wo Baumeister geradezu rührend wirkt. Falstaff behauptet der Wirtin gegenüber, man hätte ihm in ihrem Hause, da er hinter der Tapete schlief, einen kostbaren Ring aus der Tasche gestohlen. Drauf, vom Prinzen wieder einmal der Unwahrheit überwiesen und aufs schimpflichste abgekanzelt, antwortet er:

> — — *was soll der arme Hans Falstaff in den Tagen der Verderbnis tun? Du siehst, ich habe mehr Fleisch, als andere Menschen und also auch mehr Schwachheit.*

Baumeister spricht diese Rede als ein ganz ehrliches Bekenntnis. Der Kopf ist dabei etwas zur Seite geneigt, die gesenkten Arme breitet er ein wenig aus, die offenen Handflächen sind nach auswärts gekehrt; ganz en face steht er dem Prinzen gegenüber. Nicht etwa Reue ists, was er jetzt zeigt, nur Mitleid erbittet er für Gebrechen, die in seiner Natur liegen und an denen er eigentlich unschuldig ist. Der alte Kerl bettelt wie ein gestraftes Kind. Kann man ihn verantwortlich machen? Die Baumeister nicht an dieser Stelle gesehen haben, mögen ja sagen. Wir anderen sprechen ihn los, denn in ihm ist die alles erzeugende und bestimmende Natur so absolutistisch wirksam, daß es lächerlich wäre, von ihrem Geschöpfe zu verlangen, ihre Gewaltherrschaft abzuschütteln.

Baumeisters Falstaff behandelt sich in solchen Momenten rein objektiv, und er macht sich selbst redlich zu schaffen. Auf der Heerstraße bei Coventry, in seinem großen Monolog, berichtet er uns, was er mit sich auszustehen hat. Er macht, ganz vorne an der Rampe stehend, das Publikum zu seinem Vertrauten und er schildert seine neuen Schandtaten in einem Tone, als ob er von einem ihm anvertrauten Zögling spräche, der immer tolle Streiche macht und über welchen er es aufgegeben hat, Herr zu werden, obgleich er die Verantwortung für ihn nicht abschütteln kann. Da macht er sich Luft, indem er uns Untensitzenden diese Schelmereien mitteilt, vielleicht in der stillen Hoffnung, wir werden doch ein Wort der Entschuldigung für sie finden und ihm möglicherweise noch eine trostreiche Aussicht eröffnen. Also redet er im Tone stiller Resignation mit den Zuschauern und erweckt mit der Schilderung der gemeinsten Betrügereien, die er begangen hat, wieder neues lustiges Mitgefühl. Daß er das Publikum quasi mitspielen läßt, beweist, wie viel richtigen Instinkt Baumeister hier für die Theatertechnik Shakespeares hat. Ja er geht so weit, daß er die eine Stelle:

> . . . . . *und das ganze Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirte zu St. Albans gestohlen.*

den Zuschauern ganz allein anvertraut. Die flache Hand seitlich vor den Mund gelegt, als ob es niemand hinter den Kulissen hören solle, übermittelt er, mit gedämpftem, aber breitem Ton, das Geheimnis dem Parkett.

Auf ähnliche Weise behandelt Baumeister den Monolog über die Ehre. Er legt alle diesbezüglichen Fragen ganz keck dem Publikum vor und antwortet in dessen Namen. Schließlich sagt er mit einer nachlässig schlagenden Handbewegung:

Ich mag sie also nicht.

Und der Begriff Ehre ist abgetan, wie ein lästiger Brummer. Im Abgehen vertraut er uns noch eine Weisheit an; sie klingt aus seinem Munde völlig überzeugend. Aber er läßt merken, daß er nur uns damit bevorzugt, „alle Welt" ist noch nicht reif genug, es hören zu können:

Ehre ist nichts, als ein gemalter Schild beim Leichenzuge.

Und so endigt er seinen Katechismus so überzeugend, daß wir diesmal nicht einmal über ihn lachen. Kräftig zustimmend hallen ihm die Bravos nach. Armer Heinrich Percy! Wie stehst du vor uns da nach diesem Monolog, mit deinem altväterisch zugeschnittenen, spiegelnden Ehrenpanzer. Du fährst als Narr dahin, und den du nur auf dem edleren Umweg über einen Prinzen hin verachtest, er darf deine Leiche vor unseren Augen verspotten und entweihen, und so wie es Baumeister spielt, verletzt es unsere feineren Gemüter nicht einmal; im Gegenteil, wir lachen ihm mit größtem Behagen zu. Wie macht er das? — — Baumeisters Falstaff erscheint uns auf dem Schlachtfelde als die einzig vernünftige, kühl denkende Persönlichkeit inmitten lauter (mehr oder weniger) Narren. Nach seinem Monolog über die Ehre finden wir es nur verständig und nicht feige, wenn er höchst vorsichtig geduckt, mit dem Schild halb das Gesicht deckend, eifrig nach jeder Gefahr späht, um ihr zur rechten Zeit ausweichen zu können. An die Leiche Sir Walter Blunts stoßend, nickt er, sie betrachtend, befriedigt mit dem Kopf, als ob er sich sagte: „Die Probe aufs Exempel stimmt." Laut setzt er hinzu: „Der hat sein Teil Ehre weg." Von nun ab sind wir nicht mehr allein seine Vertrauten, sondern seine gelehrigen Schüler geworden, und er demonstriert uns, Schlag für Schlag, an den Kampfszenen, die sich vor unsern Augen, eine nach der andern, abspielen, die Narrheit der Menschen. Baumeister behandelt Falstaff auf dem Schlachtfelde als eine Art Guckkastenmann, der nach einer gut im Ohr liegenden Melodie die wechselnden Bilder verdeutlicht. Schließlich aber will er doch unter all den ehrsüchtigen Tollköpfen, unter all den sich in Edelmut überschlagenden Luftspringern nicht zu kurz kommen, und weil es ihm widerstrebt, ihre Torheiten nachzuahmen, sucht er sich auf weniger gefährliche Art ein Stück Ehre zu sichern. Da er nun doch einmal mit und in dieser Welt lebt, so sieht er sich gezwungen, ihr Konzessionen zu machen. In diese Lage findet er sich mit köstlichem Humor; wir aber verzeihen ihm dieses Abgehen von seinen Grundsätzen, denn wir sind ihm eben schon ganz verfallen. Viel mehr als der lustige Heinz. Wohlgemerkt, wie schlau er uns umstrickt hat! Durch seine Lehren, von der Nichtigkeit der Ehre überzeugt, nehmen wir's ihm doch nicht übel, wenn er nach der Ehre geizt, Percys Überwinder zu heißen, denn er versteht es, uns begreiflich zu machen, daß man als vernünftig denkender Mensch in dieser Welt des Selbstbetruges nur existieren kann, wenn man die andern betrügt. Auch Percy war nach seiner Philosophie ein Selbstbetrüger und darum geschieht ihm sein Recht, wenn er einem Lebenskünstler wie dem dicken John, der die Vorsicht als den besseren Teil der Tapferkeit erkannt hat, schließlich als Kampftrophäe dienen muß. Und so große verwirrende Gewalt gewinnt Baumeister in dieser Szene über unsere Gemüter, daß wir eine Befriedigung darin finden, wenn der wirkliche Besieger Percys ihm erlaubt, sich mit fremdem Ruhm zu schmücken, mit dem Zusatz:

Für mein Teil, wenn die eine Lüge frommt,
Vergold ich sie mit meinen schönsten Worten!

Was aber Baumeisters Falstaff noch ganz besonders auszeichnet, das ist die ritterliche Vornehmheit seiner Allüren. Vor allem in den Szenen mit den Friedensrichtern und den Rekruten. Die Bestechungsgelder streicht er ein wie ein Feudalherr die ihm zustehenden Steuern; und selbst wenn er mit Schaal und Stille beim Weine sitzt, wo er doch ganz in seinem Element ist, hält er einen vornehmen Kurs und bleibt der Ritter gegenüber der plebejischen Art der beiden Friedensrichter. Bardolph läßt er nicht an seinem Tisch sitzen und dem Fähnrich Pistol, der, erschöpft vom heißen Ritt, einen Becher Weins an die Lippen setzen will, nimmt er diesen Becher mit gebieterischer Würde vom Munde weg, um ihn mit unnachahmlicher Grazie selber zu leeren.

In dieser Szene erfährt Falstaff, daß sein geliebter Heinz König geworden. Baumeister jubelt nicht etwa in ausgelassener Freude laut auf. Was nun folgt, spielt er im Tone und mit den Gebärden eines Mannes, der keine Sekunde zu verlieren hat,

um eine wichtige Mission zu erfüllen. Er gibt Befehle, trifft Anordnungen zum Ritt nach London, als ob er die Berufung zum leitenden Staatsmann in der Tasche hätte, und mit heiliger fester Überzeugung spricht er die Worte:

Ich weiß, der junge König ist krank vor Sehnsucht nach mir,

und:

Die Gesetze Englands stehn mir zu Gebote,

setzt er hinzu im Tone eines Machthabers.

Indem Baumeister hier jeden grotesken Zug vermeidet, bereitet er derartig mit ungemein starker Gestaltungskraft die Katastrophe Falstaffs vor. Je mehr er uns jetzt über seine unlauteren Neigungen und Absichten durch die ernste Energie seines Gebahrens wegtäuscht, je mehr es ihm gelingt, uns den Ausdruck der reinsten Neigung für seinen König und der festesten Zuversicht in die unwandelbare Herzensfreundschaft seines geliebten Heinz vorzuspiegeln, desto erschütternder wird die letzte Begegnung mit dem Prinzen wirken und die daraus folgende Ernüchterung. Und sie wirkt erschütternd. —

Mit Blumensträußchen beladen drängt er sich in der letzten Szene durch die Menge in die vorderste Reihe.

Merkt nur auf die Mienen, die er mir machen wird.

Er spricht mit der Überzeugung, dem jungen König die freudigste Überraschung durch seinen Anblick zu bieten; er weiß durch sein Gehaben uns zur Überzeugung zu bringen, Heinrich V. werde sofort der Menge ein Schauspiel bieten vom rührendsten Wiederfinden langgetrennter treuer Freunde.

Der Zug naht. Unter dem Baldachin erscheint Heinrich. Da bricht Baumeister jubelnd los, Kußhände und Sträuße werfend, welch letztere, in der Aufregung schlecht gezielt, dem König an den Kopf, ja gar ins Gesicht fliegen, und aus lachender Seele ruft er:

Heil König Heinz! Mein königlicher Heinz!

Da ertönt das befremdete und unsern John befremdende:

Sprecht mit dem eitlen Mann, Lord Oberrichter!

Der Oberrichter tritt vor:

Seid Ihr bei Sinnen? Wißt Ihr was Ihr sagt?

Aber Baumeister richtet seine Antwort wieder an den König. In seinem Ausdruck liegt schon die Enttäuschung; heftig gestikulierend und versuchend das Spalier zu durchbrechen, stößt er halb schmollend, halb erklärend die Worte hervor:

Mein Fürst, mein Zeus, Dich red' ich an, mein Herz!

Da tritt der König dicht vor ihn hin:

Ich kenn' Dich, Alter, nicht. An Dein Gebet!

Baumeister steht wie betäubt, regungslos. Die hellen Augen weit aufgerissen, die Lippen aufeinandergepreßt, starrt er dem Liebling ins Antlitz. Noch faßt er nicht ganz den niederschmetternden Sinn dieser Rede, aber die starren Augen erhalten einen feuchten Glanz. Als der König sagt:

Wisse, daß das Grab Dir dreimal weiter gähnt, als andern Menschen,

durchzuckt es ihn unwillkürlich. Man merkt, er ist zum Bewußtsein der Situation

gelangt. Diese Bewegung bleibt unvollendet. Er setzt sie nur an, um dem Darsteller des Königs das Motiv zu geben zu den Worten:

Erwidere nicht mit einem Narrenspaß.

Aber man hat nicht die Empfindung, als hätte Falstaff einen Narrenspaß machen wollen. — Jetzt senkt Baumeister den Kopf und starrt bitter beschämt vor sich hin; der Rest von etwas Besserem in ihm scheint getroffen und zuckt und gewinnt ein Schmerzensleben, und als der König die vernichtenden Worte spricht:

Bis dahin bann' ich Dich bei Todesstrafe
Zehn Meilen weit von unserer Person.

Da wirft er noch einmal einen stummen, unnennbar flehenden, verzweifelten Blick auf ihn, so daß der Heinrich-Darsteller fast unwillkürlich zu einem Tonwechsel gezwungen wird, wenn er trostreicher fortfährt:

Was Unterhalt betrifft, den sollt Ihr haben; usw. usw.

Der lebensheitere, übermutstolle Kumpan ist dahin!

Herr Schaal, ich bin Euch tausend Pfund schuldig.

Die Stimme klingt verändert, kaum mehr zu erkennen, greisenhaft müde, still und fast heiser. Verloren sinnend, dann mit suchenden Blicken sich bemühend, über das Geschehene Klarheit zu gewinnen, vertröstet er Schaal, und mit den Worten:

Ich werde heut' Abend bald gerufen werden,

die er gezwungen lächelnd und mit halbversagender Stimme spricht, verläßt er gebeugt, mit zitternden Knien, als ein gebrochener Mann die Bühne.

BESPRECHUNGEN

EINE THEATERGESCHICHTE EUROPAS

Von August Closs (Bristol)

(Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1. Band: Antike und Mittelalter. O. Müller, Salzburg 1957. 540 Seiten, 180 Abbildungen.)

Heinz Kindermann, der bekannte Professor für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität, läßt nun eben den 1. Band seiner dreibändigen „Theatergeschichte Europas" erscheinen. Was hier versucht wird — und in sehr lebendiger Darstellung gelingt — ist gerade heute von besonderer Bedeutung; denn Kindermann geht aus von der kulturellen Gemeinschaft der europäischen Völker, von der Einheit des Kontinents bei aller Verschiedenheit der einzelnen Nationaleigenarten. Das Theater gilt dem Verfasser als Spiegel der Völker. Er erklärt Geist und Gestalt des theatralischen Kunstwerks aus dem politischen Geschick, den Denkformen und Lebensformen der Völker und Epochen, ohne darüber die künstlerischen und handwerklichen Zusammenhänge und Kontinuitäten zu übersehen.

Dieser erste Band, dem eine große Zahl sorgsam ausgewählter und ausgezeichnet reproduzierter Bilder beigefügt ist, umspannt die beiden für das gesamte weitere Kulturleben Europas maßgeblichen Entwicklungen des Theaters: die der griechischen und römischen Antike sowie die des christianisierten Mittelalters — und das letztere zum erstenmal mit Einschluß auch aller kleineren Nationen Europas. Schon im Antike-Teil gelingt es dem Verfasser, unter Benützung auch der jüngsten internationalen Forschungen, ein überaus anschauliches Bild von Schauspielkunst und Regie, Bühnenbild und Kostüm, Spielplangestaltung und Dramaturgie dieses Zeitalters zu entwerfen. Im Mittelalter-Teil aber, in dem religiöses und weltliches Theater einander gegenübergestellt werden, erleben wir die „Stimmen der Völker" in Drama, Theater und Publikum, mit. Frankreich und England, alle Teile des deutschen Sprachgebietes, Italien, Spanien und Portugal, die Niederlande und Skandinavien, aber auch das mittelalterliche Theater der slawischen Völker: welch ein Reichtum, welche Vielgestaltigkeit breitet sich da vor uns aus — und wie stark ist doch wieder das aus Antike und Christentum einströmende Gemeinsame in diesen theatralischen Formen! Daß Kindermann dabei auch die Publikums- und Wirkungsgeschichte miteinbezieht, rundet den Kreis sinnvoll ab; auch hier wird flutendes Leben, werden Wechselwirkungen festgehalten, wie dies in solcher Intensität und vorbildlicher Anschaulichkeit bisher nur selten jemals in der europäischen Theatergeschichtsschreibung gelang.

Umfassende Bibliographien (welche die Literatur auf elf Sprachgebieten berücksichtigen) und ausführliche Zeittafeln sowie sehr dienliche Orts-, Namen-, Titel- und Sachregister schließen den schön ausgestatteten Band ab. So ist es Kindermann tatsächlich geglückt, in wissenschaftlicher Zuverlässigkeit und von durchaus neuen Blickpunkten aus das Fundament zu legen für ein sehr würdiges Denkmal des zweitausendjährigen europäischen Theaters, seiner „Spiegelfunktion" und seiner völkerverbindenden Kraft. Man darf auch den beiden weiteren Bänden des hochangesehenen Verfassers mit großen Erwartungen entgegensehen.

EIN MEISTER DER SZENE

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Zu: Kulissen / Wolfgang Znamenacek / Bühne und Bild, herausgegeben von Marianne Znamenacek / Sternoffizin Verlag Die Brigg, Augsburg)

Der unerwartet frühe Tod von Wolfgang Znamenacek hat Deutschlands Bühnenbildnerei um eine seiner größten Hoffnungen ärmer gemacht. „Znam", wie ihn seine Freunde nannten, gehörte zu den Frühvollendeten wie Büchner oder Lorca. Überschaut man, welche Bühnenbilder ihm in den knapp fünfundzwanzig Jahren seines Schaffens gelangen und in welcher Ranghöhe sie ihm glückten, dann weiß man, was uns mit seinem frühen Heimgang verlorenging. Es ist um so dankenswerter, daß nun Znams Freunde der Witwe halfen, in einem drucktechnisch vorbildlich ausgestatteten Großquartband auf rund 100 zum Teil farbigen Bildtafeln wenigstens die wesentlichsten seiner Bühnenbild- und Kostümentwürfe für die Nachwelt aufzubewahren. Unwillkürlich versucht man, in diesem überaus anpassungsfähigen Bühnenbildnerwerk unserer Tage nach einem gemeinsamen stilistischen Nenner zu fahnden. Denn das zeigt schon ein erstes Blättern: in allen seinen Entwicklungsstadien hatten Znams Entwürfe eine sehr eigene Handschrift, unverwechselbar nur ihm zugehörig. Worin aber lag sie, soweit sich dies mit Worten schildern läßt? Im Versuch, auch das Realste auf seine Substanz hin zu visieren. Nicht die scharfe Kontur, sondern das Durch-und-Durch-Sehen war Znams Sache. Ist es ein Zufall, daß er in seinen Studienjahren ein Skizzenbuch zu Peter Altenbergs „Wie ich es sehe" entwarf? So blieb es immer: das Subjektive und das Aphoristische waren sein Element — aber zugleich so gültig gefaßt, daß auch noch der *eine* Tisch mit Lampe das ganze Zimmer so ahnen läßt, wie es seinem *Wesen* nach aussah. Es sind vor allem die Jahre am Rosetheater (1937—45) gewesen, die Znams steile Entwicklung ermöglichten. Aber auch der Übergang 1945—47 in Düsseldorf, der ihn nötigte, zum Schauspiel die Oper hinzuzuerobern, und erst recht seit 1947 bis zu seinem Tod dann die Arbeit an den Münchner Kammerspielen boten ihm ein weites Feld des ganzen Welttheaters, auf dem er mit Stift und Pinsel spielte und jedesmal wieder vom Auge her zu letzten Aussagen kam. Denn das war es ja, was alle Regisseure, die mit Znam zusammenwirkten, bestätigten: er blieb nie an der Peripherie eines Stücks, er schuf nie einen bloßen Rahmen. Immer ging er aufs Sinnganze, auf insgeheim Mitschwingendes, das er, eben weil es in Wort und Gebärde nicht ganz ausgesagt werden konnte, durch Bild und Kostüm ergänzte, so wie es im Grunde vom Dichter her gemeint war. Für jeden seiner Regisseure war Znam deshalb viel mehr als ein bühnenbildnerischer Mitarbeiter: er war ein vollendeter Mitschöpfer dieses transitorischen Kunstwerks; und gerade durch seine Mitarbeit wurden so viele Inszenierungen für alle, die sie sahen, unvergeßlich.

In einem der Freundesbeiträge zu dieser Publikation wird in wenigen Sätzen das Eigentliche von Znams künstlerischer Konzeption umrissen: „Für das Rosetheater malte Znamenacek einmal eine Gerichtsszene in Grau mit der Göttin Justitia; unter einem Loch in der Decke ein roter Regenschirm, wild gestikulierende Zuschauer, ein junger Mann im Zeugenstand ... Das Bild wird zum Spiel, die Gegenstände raunen sich Stimmen zu, Spannungen und Beziehungen zwischen Farben und Dingen erfüllen den Raum." Ergänzt man diese Vorstellungswelt durch die vom selben Mitarbeiter getroffene Feststellung: „Wolfgang Znamenacek war Maler, nicht Zeichner. Er sah die Welt in Farben, nicht im Gerüst der Linien. Seine Bilder sind daher keine Konstruktionen, sondern Visionen", dann haben wir den Zugang zu seinem Reich gewonnen. Mit Vorliebe treten bei ihm helle Farben mitten aus der Düsternis hervor. Aber auch diese hellen Farben haben fast nie etwas Grelles. Sie sind immer leise,

behutsam, gedämpft. Und oft weist der Horizont ins Unerforschliche, ins Unermeßlich-Weite. Ob er Raimunds Zaubermärchen ausstattet oder scharf ironische Werke von Frisch und Dürrenmatt, ob es um Büchner oder um Gerhart Hauptmann geht, ob er die Welt von Tennessee Williams präzise und überreal zugleich festhält oder ob er die Schrecknisse aus einem Camus-Drama wie leere Augenhöhlen hinstellt — überall handelt es sich um ein Hinter-die-Dinge-Sehen, um ein Entblößen des Herzens, um ein Sichtbarmachen des Schmerzvoll-Inneren. Goethes „Iphigenie" und Strindbergs „Vater", Bert Brechts „Herr Puntila" und Schillers „Kabale", Giraudoux' „Irre von Chaillot" und Claudels „Seidener Schuh" — um nur einige wenige seiner Wunderwerke zu nennen — für alle diese Denkmäler des Welttheaters findet Znam den zugehörigen Ausdruck und den stellvertretenden Lebensausschnitt. Und überall geht es dabei im Farbenspiel so zu wie auf dem Bühnenbild etwa von Anouilhs „Eurydike", wo zum dunklen Blaugrau Vorhänge, Lampen und Fauteuils in einer Farbe zwischen Rosa und Lila treten und die Lichtreflexe vom Fenster her in der Diagonale quer durch das ganze Zimmer in leisen Linien das Auge weiterleiten bis zur offenen Tür tief im Hintergrund, die ins Rettend-Helle führt.

Kluge und einfühlsame Aussagen über Znam von Buckwitz und Ulrich Christoffel, von Domin und Erich Engel, von Werner Egk und Max Frisch, von Bruno Hübner und Werner Jacob, von Fritz Kortner und Paul Rose, von Hans Schweikart und Alfred Erich Sistig weisen — wohltuend unsystematisch, aber um so unmittelbarer — in alle die Besonderheiten dieses Großen der Bühnenbildnerei ein. Und ihr aller gemeinsames Bild faßt Sistig zusammen bei seinem Bemühen, diese Besonderheit zu charakterisieren: Sie liege darin, „daß er aus zwei einander anscheinend ausschließenden Formen heutiger Bühnenbildgestaltung eine neue Einheit schuf: aus dem Wahrheitswillen radikaler Sachlichkeit, der die Bühne abräumte bis auf das Skelett eines Spielgerüstes — und der Phantasie poetischer Sinnlichkeit, welche die Bühne wieder zu beleben wußte mit reinen Farben und reinen Formen.

Soviel ist nach dieser Publikation deutlich: das Lebenswerk Znamenaceks ist heute schon in die Geschichte der Bühnenbildnerei des XX. Jahrhunderts eingegangen. Der vorliegende Band aber wird sicher nicht nur als Dokumentation für den Historiker seine Aufgabe erfüllen, sondern er wird auch den neuen Künstlergenerationen das Vorbild eines großen, in sich geschlossenen Opus vor Augen führen und dadurch anspornend wirken.

ANZEIGEN

AUS DEM NACHLASS DR. ANTON BAUERs, des verstorbenen bekannten Theaterforschers („150 Jahre Theater an der Wien", „Opern und Operetten in Wien" und „Das Theater in der Josefstadt zu Wien"), hat das Bundesministerium für Unterricht ein Manuskript über ein weiteres Buch sowie mehrere Schachteln mit zirka 30.000 Karteiblättern über Theaterstücke aller Art, eine Kartei für Oper, Operette und Ballette sowie Programmzettel von fast 100 Theatern in Wien erworben und das gesamte Material der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek einverleibt.

DER LIONS-CLUB HILDESHEIM UND DER RAT DER STADT haben es dem Stadttheater Hildesheim ermöglicht, folgende Ausschreibung zu machen:

Im Bestreben, als Nachwuchstheater einen Beitrag zur Förderung der jungen deutschen Dramatik zu geben, wird für ein Stück eines deutschen Autors (im Alter bis zu 40 Jahren), das von der Hildesheimer Bühne zur Uraufführung angenommen wird, ein Preis von DM 2.000.— ausgesetzt. Es können sich Autoren aus West- und Mitteldeutschland beteiligen.

Einsendeschluß: 31. März 1958. Der Aufführungstermin liegt in der ersten Hälfte der Spielzeit 1958/59.

1. Jean Fouquet, Selbstbildnis. Um 1450. Paris, Louvre. (Nach Grete Ring, A Century of French Painting, 1400—1500. London 1949. Abb. 89)

2. Paul Dax, Selbstbildnis, dat. 1534. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Gemäldesammlung, Nr. 93. Photo des Museums

3. Karel von Mander (1548—1606), Männliches Bildnis (Selbstbildnis?), dat. 1592. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Nr. 986 (Galerievorrat), Photo des Museums

4. Hermann und Ludger der Jüngere tom Ring, Doppelselbstbildnis, Ausschnitt aus der Zehn-Gebote-Tafel in St. Liebfrauen Überwasser, Münster in Westfalen, datiert 1548. (Nach Theodor Riewerts und Paul Pieper, Die Maler tom Ring. München 1955. Abb. 21)

Jean Fouquet, Anbetung der Könige
Der knieende König ist Karl VII. (Aus: Heures d'Estienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé.) Photo Giraudon, Paris

Josef Kainz als Prinz Heinz
Photo W. Höffert

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Die „Erinnerungen" von Heinrich Anschütz. Ein Beitrag zur Quellenkritik. Von Christl Chalaupka (Wien) 15
Wandlungen des Mysteriums. Von Joseph Gregor (Wien). Mit Tafel III 31
Maler-Regisseure des Mittelalters. Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitgestalter des Schauspielwesens ihrer Zeit in West- und Mitteleuropa. Von Leopold Schmidt (Wien). Mit Tafel I und II 55

Das Porträt

Gustave Cohen. Von Margret Dietrich (Wien) 79

Schatztruhe

Erster Engagementsvertrag von Josef Kainz. Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien) 82
Bernhard Baumeister als Falstaff. Von Josef Kainz. Mit Tafel IV 85

Besprechungen

Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1. Band: Antike und Mittelalter (A. Closs) 94
Kulissen — Wolfgang Znamenacek — Bühne und Bild. Hrsg. von Marianne Znamenacek (H. Kindermann) 95

DIE MITARBEITER VON HEFT 1

Leopold Ahlsen, München 58, Schönauer Weg 8.
Wolfgang Altendorf, Kyllburg/Eifel.
Stefan Andres, Unkel/Rhein.
Ferdinand Bruckner, Berlin W 15, Bregenzerstraße 7.
Dr. Christl Chalaupka, Wien, V., Margaretengürtel 96.
Univ.-Prof. Dr. August Closs, University of Bristol.
Heinz Coubier, Ebenhausen b. München, Haus Langewiesche.
Hofrat Prof. Univ.-Doz. Joseph Gregor, Wien, IV., Wohllebengasse 19.
Hans-Joachim Haecker, Wilhelmshaven, Hochschuldorf Rüstersiel, Haus 23.
Richard Hey, Berlin-Zehlendorf, Sophie-Charlotte-Straße 33.
Fritz Hochwälder, Zürich 7/53, Waserstraße 42.
Kurt Klinger, Linz, Lustenauerstraße 6.
Friedrich Kolander, Gelsenkirchen, Bochumerstraße 87.
Gerd Oelschlegel, Hamburg-Othmarschen, Dürerstraße 7.
H. E. P. Roßmann, Crailsheim/Wttbg., Friedenstraße 17.
Günter Rudorf, Düsseldorf.
Univ.-Prof. Dr. Leopold Schmidt, Wien, VI., Linke Wienzeile 36.
Prof. Dr. Friedrich Schreyvogl, Wien, I., Goethegasse 1.
Erwin Sylvanus, Soest/Westf., Schendelerstraße 19.
Dr. Joachim Tettenborn, Berlin-Halensee, Sesenerstraße 25.
Dr. Hermann Wanderscheck, Berlin-Charlottenburg 9, Westendallee 122.
Günther Weisenborn, Hamburg 13, Hagedornstraße 49.
Gert Weymann, Berlin-Zehlendorf, Am Lappjagen 45.
Dr. Karl Wittlinger, Freiburg/Br., Uhlandstraße 9.
Dr. Heinz Wunderlich, Neumünster/Holstein.

RICHARD STRAUSS und JOSEF GREGOR

Briefwechsel

Im Auftrag der Wiener Philharmoniker herausgegeben von Roland Tenschert.
324 Seiten, 17 ganzseitige Abbildungen, Ganzleinen, S 75.—, DM 12.50

„... Die 350 Briefe (205 von Strauß, 150 von Gregor) hat Prof. Dr. Tenschert sachkundig herausgegeben. Es sind über den unschätzbaren musikgeschichtlichen und kulturhistorischen Wert hinaus Dokumente nobler Kollaboration zweier Geister, die über die schöpferischen Rangunterschiede hinweg der gemeinsame Glaube an den hohen Sinn des Kunstwerkes Oper verband..."
(Deutsche Kommentare, Stuttgart)

Wichtigster Inhalt des Briefwechsels sind die gemeinsamen Opern „Friedenstag", „Daphne" und „Die Liebe der Danae", wozu noch viele Pläne auf dem Gebiet des tänzerischen Theaters kommen. Auch die Entstehung von „Capriccio" spielt bedeutsam herein.

RICHARD WOLFRAM

DIE VOLKSTÄNZE IN ÖSTERREICH UND VERWANDTE TÄNZE IN EUROPA

224 Seiten, 32 Bildtafeln, Ganzleinen, S 72.—, DM 12.—

„... Da Wolfram seit 30 Jahren auf Studienfahrten durch die meisten europäischen Länder ein überaus reichhaltiges Material und einen umfassenden Einblick in die verschiedensten volkstümlichen und kultischen Tänze gewinnen konnte, vermag das Werk in souveräner Konzeption erstmals eine Zusammenfassung des österreichischen Volkstanzschatzes in seiner mannigfachen Verflochtenheit mit den Tänzen der übrigen Völker unseres Kontinents und damit einen wesentlichen Beitrag zur europäischen Volkskunde zu bieten."
(Tagesanzeiger, Zürich)

LEOPOLD KRETZENBACHER

PASSIONSBRAUCH UND CHRISTI-LEIDEN-SPIEL IN DEN SÜDOST-ALPENLÄNDERN

148 Seiten, 18 Abbildungen, franz. brosch., S 49.—, DM 8.50

„... Den Kern des Buches bildet das Steirische Passionsspiel des Obermurtales aus dem Jahre 1828, während der erste Teil dieser theatergeschichtlich interessanten Arbeit die großen Linien der Entwicklung des geistlichen Volksschauspiels klar herausstellt..." *(Radio Vorarlberg)*

„... Mit diesem Werk stellt sich der Verfasser in die erste Reihe der Volksschauspielforscher und gibt die Darstellung der innerösterreichischen Entwicklung des geistlichen Volksschauspiels in seinem wichtigsten Thema!"
(Schweizer Archiv für Volkskunde)

OTTO MÜLLER VERLAG SALZBURG